



PRINCIPES
D'UNE VÉRITABLE RESTAURATION
DU CHANT GRÉGORIEN

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

PRINCIPES

D'UNE

VÉRITABLE RESTAURATION

DU

CHANT GRÉGORIEN

ET EXAMEN

DE QUELQUES ÉDITIONS MODERNES DE PLAIN-CHANT

PAR

L'ABBÉ JULES BONHOMME

Si les compositions particulières et les systèmes nouveaux doivent être écartés, à quoi nous rattacherons-nous?.... à la tradition!

Lettre de MGR PARISIS, *évêque d'Arras, au Souverain Pontife.*



PARIS

JACQUES LECOFFRE ET Cie, LIBRAIRE

29, RUE DU VIEUX-COLOMBIER.

—

1857



QUELQUES MOTS AU LECTEUR

Si jamais il y eut une question discutée dans le monde artistique et religieux, c'est bien celle du chant ecclésiastique. Depuis quelque temps, c'est un feu croisé de publications sur ce thème, et il faut un certain courage pour se lancer dans la mêlée. Chacun a sa théorie et ses principes d'autant plus fortement soutenus, qu'ils sont plus obstinément battus en brèche par des principes contraires. Cette guerre a sa raison d'être dans la situation même de la question. Dans toutes les réactions on est porté à la promptitude, et l'on ne peut guère conserver son calme. Après une interruption trop longue dans les traditions liturgiques, il s'est fait chez nous un mouvement en masse vers l'unité romaine, mais ce mouvement a été tellement rapide, que les esprits n'ont pas eu le loisir de se fixer sur plusieurs points importants de cette réforme. On n'était pas préparé, et cependant il fallait prendre un parti. Les évêques ont été mis en demeure de se prononcer sur des questions encore à l'étude. C'est ce qui a eu lieu pour le chant ecclésiastique. Alors on a dû faire des éditions de livres romains pour nos diocèses, et beaucoup ont cru donner dans leur travail le dernier mot de la science du plain-chant. Tous, cherchant à s'appuyer sur un principe d'autorité qu'ils ne peuvent évidemment

ici trouver en eux-mêmes, en ont appelé à la tradition. C'est le chant de la tradition, c'est le chant de saint Grégoire que nous voulons présenter au public, disent-ils, et pourtant rien n'est plus opposé que les moyens qu'ils ont pris pour reproduire ce chant précieux. Les uns ont prétendu le reconnaître dans les éditions imprimées en France depuis deux siècles environ ; d'autres ont jugé qu'il fallait le demander aux manuscrits des âges chrétiens les plus reculés, sans y rien changer. Ceux-ci, au contraire, veulent que l'on réforme les livres imprimés; ceux-là, que l'on corrige les manuscrits. Qui a tort? qui a raison? Nous ne dirons pas avec un savant écrivain[1] que tout le monde a tort; qu'il ne s'agit pas de chercher une solution à la restauration du chant dans les théoriciens ou les praticiens qui nous ont précédé, de quelque école et de quelque âge qu'ils soient, mais dans les lois mêmes données par la science de l'acoustique. Ce système nous ferait renoncer d'un coup à tout ce que les siècles et la tradition ecclésiastique nous ont légué. Il ne serait plus question de saint Grégoire, de Gui d'Arezzo, des Papes, des Conciles, des auteurs et des réformateurs : ce serait aux physiciens qu'on devrait demander en premier lieu les lois de nos mélodies sacrées, la constitution de nos modes ecclésiastiques.

Nous sommes par avance ennemi de l'absolutisme, et nous ne croyons pas qu'un système de restauration ait encore le droit de nous dire : « Me voilà ! je suis le chant original de saint Grégoire : il n'y a pas un iota à changer désormais; le dernier mot est articulé. » Dans les sciences et les arts surtout, s'il est des règles certaines et inébranlables, il y a aussi beaucoup de choses qui seront éternellement du domaine de la discussion, et l'homme

[1] Herland, *Lois du chant de l'Église et de la musique moderne*. Paris, Didron, 1854.

sérieux n'est pas celui qui affirme toujours sans hésiter, mais celui qui sait douter quelquefois. Voilà pourquoi, dans l'examen que nous nous proposons de faire des divers livres de chant romain édités depuis quelques années, nous ne voulons rien exagérer. Nous aurons notre point de vue, nous partirons d'un principe; personne n'a le droit de le trouver mauvais; mais cela ne nous empêchera point de rendre justice aux travaux, aux recherches et aux découvertes des autres. Il est incontestable que depuis plusieurs années la partie de la science ecclésiastique qui regarde nos antiques mélodies est ardemment explorée. Nous aimons à reconnaître les travaux remarquables de MM. Fétis, Danjou, Stéphen Morelot, d'Ortigue, Vincent, de l'abbé Tesson, du P. Lambillotte, de l'abbé Cloët, et d'autres : tout en nous permettant de ne pas suivre en plusieurs points leurs idées, nous applaudissons à leur science et à la pensée qui les a conduits dans le champ de l'art religieux. Nous discuterons, mais nous ne blâmerons point de parti pris : d'avance, nous ne rejetterons pas une doctrine parce qu'elle vient de tel côté du ciel. Loin de nous encore la pensée de mêler en quoi que ce soit la personnalité des auteurs à l'appréciation que nous pourrons faire de leurs systèmes! Nous repoussons surtout cette manière de discuter qui ne craindrait pas de mettre en scène les personnes les plus respectables à propos de leurs opinions; qui ferait part au public de leur correspondance particulière ou de leurs paroles privées; qui, sous couleur de défendre la thèse du moment, mettrait à chaque instant le salut de la liturgie en cause, et montrerait à l'épiscopat inattentif à des raisons fort discutables d'ailleurs un abîme ouvert sous ses pas. Nous n'avons adopté une opinion que parce que nous la croyons vraie ; mais nous n'entendons pas l'imposer même à force de bruit. Si cependant, dans le cours de ces observations, il nous échappait

quelque trait dont la pointe semblât encore aiguë, nous protestons ici qu'il n'est nullement dirigé contre la personne de l'auteur dont nous analysons l'ouvrage.

Cet examen des divers systèmes pour la restauration du chant grégorien sera précédé de quelques principes ou faits généraux qui forment la première partie de notre travail. Nous entrerons quelquefois dans des détails qu'on retrouve dans beaucoup d'autres livres. Que les lecteurs habitués à ces questions nous pardonnent. C'est après bien des hésitations et presque malgré nous que nous avons consenti à ces redites. Il y a tant de personnes encore que la science du chant sacré doit intéresser vivement et qui ne sont pas assez familiarisées avec elle! Nous avons entendu tant de fois présenter des difficultés pourtant peu sérieuses à propos de la restauration du chant grégorien, que nous n'avons pas osé les passer sous silence, quoique cela dût paraître de trop aux hommes spéciaux. Du moins, nous avons toujours essayé de mêler quelques détails nouveaux aux choses déjà vieilles pour les rendre plus supportables. Puissent ces explications faire comprendre notre désir intime d'être utiles à la cause du chant sacré qui mérite les plus vives et les plus hautes sympathies!

PREMIÈRE PARTIE

PRINCIPES D'UNE RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN.

La variété dans l'unité a toujours été un des caractères de beauté du culte catholique. Mais, quand cette variété dépasse certaines limites, elle devient de la bigarrure, et l'unité n'est plus qu'un ensemble confus. De l'aveu de tous, le moyen d'obtenir l'unité dans le chant serait de suivre un texte qui eût sur tous les autres une incontestable autorité. Or le texte grégorien possède seul cette supériorité.

L'Église veut-elle la conservation de l'œuvre de saint Grégoire? — Quels sont les livres où l'on doit chercher le chant grégorien? — Quels sont les livres que l'on doit écarter comme ne le contenant pas? — Existe-t-il des caractères distinctifs qui le fassent reconnaître? — Ces questions font l'objet de quatre chapitres.

CHAPITRE Ier.

QUE LE CHANT ECCLÉSIASTIQUE DOIT ÊTRE GRÉGORIEN.

Au premier abord il semblera en lisant le titre que nous venons d'écrire qu'il représente seulement un banal pléonasme. Depuis longtemps, en effet, on est habitué à entendre appeler indifféremment le chant de l'Église, *plain-chant*, *chant ecclésias-*

tique simplement, ou *chant grégorien*. Mais on ne se préoccupe pas assez de justifier cette dernière désignation. Si le chant du sanctuaire cependant s'appelle grégorien, il faut qu'il puisse être attribué à saint Grégoire, sinon pour l'avoir créé, du moins pour l'avoir recueilli et augmenté; il faut que ses successeurs aient voulu faire respecter son œuvre et la maintenir dans son intégrité, pour qu'elle pût à juste titre porter toujours son nom.

Saint Grégoire fut non-seulement un grand politique, un grand exégète, un grand orateur, un grand liturgiste, un grand apôtre, mais il fut aussi un grand musicien. Quoique certains auteurs aient avancé que la musique n'avait point fait partie des études de notre saint, les historiens particuliers de sa vie s'accordent à lui attribuer le génie musical. Ils nous apprennent qu'il employa son talent à collationner les chants de l'Église et à les distribuer suivant les offices de l'année, en augmentant le nombre et veillant lui-même à leur parfaite exécution [1].

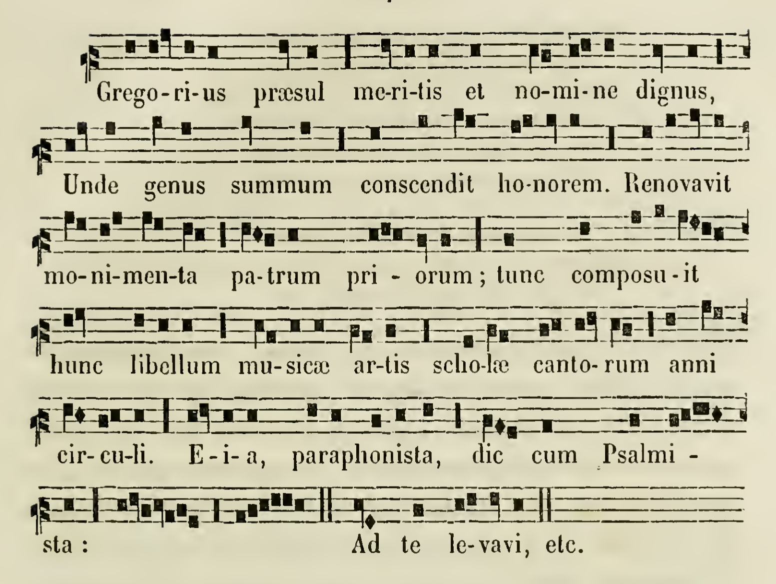
Ces appréciations sont confirmées par les auteurs ecclésiastiques comme Walafrid Strabon, Sigebert, Rupert de Tuy, saint Odon de Cluny, Jean des Murs, etc. [2].

La tradition des livres liturgiques les reproduit encore, et longtemps dans l'Église on a chanté à l'introït du premier dimanche de l'Avent, c'est-à-dire au début même de l'Antiphonaire de saint Grégoire, ce trope célèbre que nous reproduisons pour le chant qui l'accompagne : il n'avait pas encore été publié, à notre connaissance[3].

[1] Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit: scholam quoque cantorum, quæ hactenus iisdem institutionibus in sancta romana Ecclesia modulatur, constituit. J. Diac., l. II, c. I, n. 6.

[2] Gerbert, *de Cantu*, t. II, p. 2 et 4.

[3] Voir entre autres manuscrits le n° 776 de la bibliothèque impériale. Anti-



D'autres manuscrits portent des variantes, par exemple, celle-ci :

> Gregorius præsul meritis et nomine dignus,
> Unde genus ducit, summum conscendit honorem,
> Quum vitæ splendore suæ mentisque fugaci
> Ingenio potius compsit, quam comptus ab illo est.
> Ipse patrum monumenta sequens, renovavit et auxit
> Carmina, in officiis retinet quæ circulus anni, etc. [1].

L'Antiphonaire de Saint-Gall, écrit par le moine Hartker au dixième siècle, contient encore cet éloge connu :

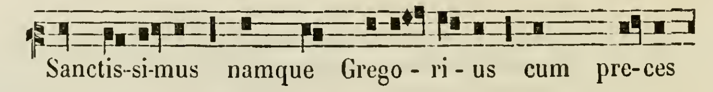
> Hoc quoque Gregorius patres de more secutus
> Instauravit opus, auxit et in melius.
> Bis vigili Clerus mentem conamine subdat
> Ordinibus, pascens hoc sua corda favo.

phonaire d'Albi, in-fol. du douzième siècle, noté en points sur deux lignes sèches.

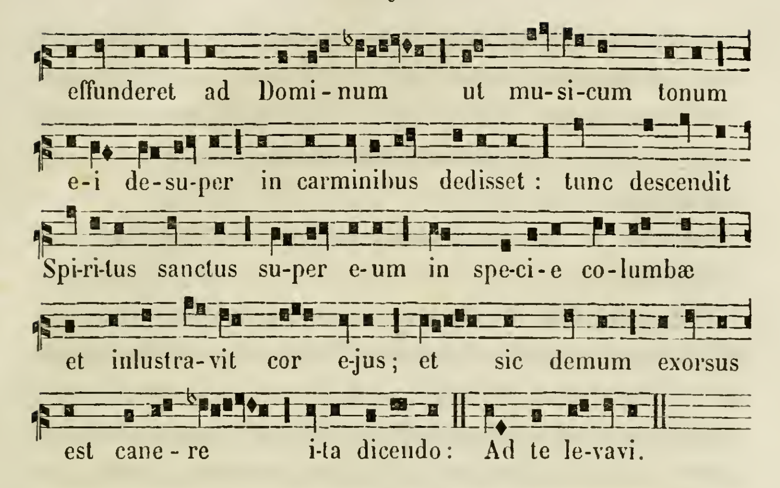
[1] Gerbert, *de Cantu*, t. I, p. 250.

Quem pia sollicitis, solertia nisibus, omni
  Scripturæ campo legit et explicuit.
Carmina diversas sunt hoc celebranda per horas,
  Sollicitam rectis mentem adhibete sonis.
Discite verborum legales percurrere calles
  Dulciaque egregiis jungite corda modis.
Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
  Verborum normas nullificare queat.
Quidquid honore Dei studiis celebratur honestis,
  Hoc summis jungit mitia corda choris[1].

On le voit, dans chacune de ces citations, saint Grégoire reçoit des éloges comme auteur de quelques parties de nos chants : *renovavit et auxit... auxit et in melius.* Mais une tradition tout aussi constante encore est celle qui nous apprend l'inspiration divine dont le saint Pape fut favorisé dans la rédaction de son livre. Ici la peinture vient se joindre à la biographie et à la musique sacrée. Les plus anciens tableaux et dessins qui nous représentent saint Grégoire le montrent assis sur un siége de marbre, dictant ses mélodies, tandis que l'Esprit-Saint, sous la forme d'une colombe, s'approche de son oreille. Jean des Murs nous dit que le diacre Pierre vit cette colombe céleste reposant sur l'épaule du saint compositeur[2]. Le même fait de l'inspiration divine est rappelé dans les livres de chant du moyen âge par un des tropes du premier dimanche de l'Avent, qui est cité dans Gerbert, et dont nous traduisons la musique sur un manuscrit romain du onzième siècle (*Bibl. de la Minerve*, n. C, IV, 2)[3].



[1] Gerbert, *de Cantu*, t. II, p. 3.
[2] Joan. de Muris, *Summa musicæ*, ch. III.
[3] Nous l'avons lu aussi dans le manuscrit 602 de la Bibliothèque Vaticana Urbinata



Cette pensée se retrouve exprimée à peu près de la même manière dans le récit d'un certain prêtre nommé Jean; ce récit, extrait d'un manuscrit du onzième siècle, est cité par Gerbert comme venant du mont Cassin [1].

On n'est pas unanime sur la question de savoir si le grand pontife régla avec le même soin la partie des chants ecclésiastiques des offices du soir, mais c'est l'opinion la plus commune parmi les historiens et les liturgistes qu'il en fut ainsi.

Une seconde question qui est plus débattue entre les archéologues, c'est celle qui a rapport au genre de notation qu'employa saint Grégoire.

Cette question a été agitée surtout à l'occasion de la découverte de l'Antiphonaire de Saint-Gall.

Deux systèmes sont en présence [2]. Du temps de saint Grégoire,

[1] Gerbert, *de Cantu*, t. II, p. 3, note 6.

[2] Il n'est pas possible de prendre au sérieux un troisième système, qui consiste à dire que l'Antiphonaire de saint Grégoire ne fut noté d'aucune manière. C'est ce qu'on lit dans M. de la Fage (*De la reproduction de livres de ch. rom.*), p. 10 : « Nous ignorons si dans ce recueil, fait surtout en vue des

on connaissait la notation de Boëce, qui représentait l'échelle des sons par les quinze premières lettres de l'alphabet; d'un autre côté les manuscrits les plus anciens que l'on ait découverts sont toujours notés en signes neumatiques. Saint Grégoire connaissait-il aussi ces signes[1]?

Laquelle de ces deux manières adopta-t-il dans son Antiphonaire?

Voilà le sujet de la controverse. Nous penchons à croire que saint Grégoire écrivit en neumes. C'est ainsi qu'il faudrait entendre le mot *neumavit*, écrit par Ménard ...*Sanctus Gregorius... Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit seu notavit*[2], et le mot *neumatizavit*, qui est dit encore de saint Grégoire dans un manuscrit antérieur au dixième siècle, cité par Gerbert. Ce qui nous frappe surtout et nous fait incliner vers ce sentiment, c'est l'absence de manuscrits notés en lettres et l'abondance des livres notés en signes neumatiques. Comment, sur tant de copies de l'Antiphonaire du saint Pontife, n'y en aurait-il pas une qui reproduisît les lettres de Boëce seules, si l'original avait été écrit ainsi? L'Antiphonaire de Montpellier, où la no-

paroles, le chant avait été noté. » Et, p. 15 : « A défaut de celui (du manuscrit) de saint Grégoire, qui, selon toute apparence, n'a jamais existé quant au chant... » Après tout ce que l'on a cité des monuments traditionnels, lorsqu'on sait que l'Antiphonaire était gardé à Rome pour servir de type aux livres de chant jusqu'au dixième siècle, ceci est un peu trop aventuré.

[1] Quelques-uns ont cru, en s'appuyant sur Gui d'Arezzo, qu'il aurait pris seulement les sept premières lettres de l'alphabet latin, les répétant trois fois pour former trois gammes superposées, composées, la première de majuscules, la seconde de minuscules, la troisième de doubles minuscules, en cette forme :

A B C D E F G, *a b c d e f g*, *aa bb cc dd ee ff gg*.

C'est là en effet un des divers systèmes proposés par les auteurs du moyen âge que nous croyons inutile de rapporter, parce qu'ils n'ont pas à vrai dire trouvé d'application.

[2] Du Cange, *Gloss.*, s. v. *Usus*. Cependant ces mots peuvent signifier seulement *grouper des notes*, sans déterminer quelle est leur figure.

tation boëtienne est en regard de la notation neumatique, a, par sa singularité, fait événement dans le monde musical. Un moment, M. Danjou qui l'avait découvert crut posséder une copie authentique du travail de saint Grégoire... Tout ce que nous savons, c'est que le livre original fut conservé longtemps à Rome; et Jean Diacre, qui écrivait au dixième siècle, put encore constater son existence. On ignore ce qu'il devint depuis lors.

Mais nous n'insistons pas sur ces détails : il nous suffit d'avoir montré qu'elle est la source de nos mélodies. L'important pour nous encore est de connaître si l'Église a entendu et entend conserver le chant de saint Grégoire dans ses offices, et, autant que possible, défendre le texte du saint compositeur contre les altérations que les chantres, par la suite des temps, pouvaient lui faire subir.

Or les Papes et les conciles ont cherché réellement à répandre et à maintenir partout le chant romain. Nous n'entendons pas ici donner une série complète de noms et de textes; nous nous bornerons à un certain nombre de citations.

(676) Au septième siècle, saint Benoît Biscop vient d'Angleterre à Rome, et le pape saint Agathon lui permet d'emmener avec lui Jean, archi-chantre de l'église Saint-Pierre, pour importer dans la Bretagne le chant grégorien : *ut cursum canendi annuum sicut ad S. Petrum Romæ agebatur edoceret*[1].

Au commencement du huitième siècle (720), saint Grégoire II charge son légat Martinien d'établir en Allemagne les rites et le chant de l'Église romaine :

« His sacrificandi, et ministrandi, sive etiam *psallendi* ex figura et traditione sanctæ apostolicæ et romanæ sedis Ecclesiæ ordine tradetis potestatem[2]. »

[1] Béda, *Hist. eccl.*, l. IV, c. XVIII.
[2] Labbe, *Conc.*, t. VI, p. 1452.

Le concile de Cloveshoë, en 747, ordonne que « les solennités et les fêtes soient célébrées selon les règles de l'Église romaine, soit pour la célébration des messes, soit pour le mode du chant. De même, pendant tout le cours de l'année, les fêtes des saints seront vénérées à jours fixes, suivant le martyrologe de l'Église romaine, avec la psalmodie et le chant qui y correspond[1]. »

Au huitième siècle encore, Étienne II engageait saint Chrodegang, de Metz, à introduire dans sa cathédrale l'ordre des offices et le chant de l'Église romaine, et il envoyait à Pépin le Bref des chantres pour l'enseigner à la France[2]. Le successeur d'Étienne II, saint Paul Ier, continuait son œuvre en adressant au Roi des livres et des chantres de Rome.

Charlemagne, suivant l'inspiration des souverains Pontifes, ordonnait, dans son capitulaire de 789, de mettre en pratique dans l'empire le chant romain, *ut cantum romanum pleniter et ordinaliter peragant*, et en 805 il renouvelle ce décret : *ut cantus discatur et secundum ordinem et morem romanæ Ecclesiæ fiat*[3].

On sait quelle sollicitude les souverains Pontifes apportaient au maintien de la forme grégorienne dans le chant durant le moyen âge. Pourquoi Jean XIX approuve-t-il l'Antiphonaire de Gui d'Arezzo? Parce qu'il fixe, au onzième siècle, la tradition grégorienne prête à se déformer. Tout le monde connaît la bulle de Jean XXII : jamais acte pontifical n'est entré dans des détails aussi minutieux dans l'intérêt du chant primitif. Lorsque le saint Concile de Trente eut laissé au Pape le soin de reviser les livres liturgiques, l'immortel saint Pie V, qui accom-

[1] Labbe, *Conc.*, t. VI, p. 1577.
[2] Paul Diacr., *Hist. franc.*, t, II, p. 204.— *Chronic. San. Gall*, l. I, c. x.
[3] Capit. *Aquisgranens.*, ann. 789. — Capit. *Dom.*, ann. 805.

plit ce grand travail, ne toucha point, dans sa réforme, à la question du chant ; il se contenta de rappeler qu'il était désirable de voir, pour la mélodie comme pour les prières, l'unité dans l'Église :

Congruum et conveniens unum esse in Ecclesia Dei psallendi modum[1].

Les conciles provinciaux qui se tiennent à la fin du seizième ou au dix-septième siècle, et dans lesquels les décrets du saint concile œcuménique sont adoptés, ont tous le soin de repousser du sanctuaire la musique profane dont les progrès étaient tous les jours plus dangereux pour le chant ecclésiastique : ils veillent à la conservation de celui-ci. Ainsi parlent, en termes plus ou moins explicites, les conciles de Reims, 1564 et 1583; Cambrai, 1565; Tolède, 1565; Bordeaux, 1583; Bourges, 1584; Aix, 1585 ; Avignon, 1594; Malines, 1607; Constance et Narbonne, 1609. Ce dernier reproduit à peu près les paroles de la bulle *Quod a nobis* du Pape saint Pie V, à laquelle il se soumet, « afin, dit-il, qu'unis dans la même société et la même foi nous n'ayons tous aussi qu'un même chant pour nos saints offices : *ut, sicut in fide et ecclesia idem sentimus, omnes in divinis decantandis officiis consentiremus.*

Rien n'était plus sage et plus opportun que ces décisions. La musique moderne, en effet, venait d'éclore au seizième siècle, et elle menaçait d'introduire dans nos temples ces effets mondains et passionnés destinés au théâtre et aux assemblées profanes. En voyant les étranges abus par lesquels la musique signalait son entrée dans la société chrétienne, l'Église assemblée en concile général s'arrêta un instant indécise, se demandant s'il fallait porter contre elle un décret de bannissement perpétuel hors du

[1] Bulle *Quod a nobis*, ann. 1568.

sanctuaire. Mais, suivant en cela l'exemple des premiers apôtres de nos contrées, qui changeaient en temples du vrai Dieu les temples des idoles païennes, les souverains Pontifes et les évêques consentirent à garder la musique profane, pourvu qu'elle se tînt à l'Église au second rang et employât la richesse et la puissance de son harmonie à la gloire du Créateur. Plût à Dieu qu'il en eût été toujours ainsi, et que, de notre temps encore, nous n'eussions pas eu à déplorer la trop grande part que les ecclésiastiques eux-mêmes, avec les meilleures intentions sans doute, ont faite à ces motets et cantiques usités dans nos cérémonies ! L'on n'aurait point gémi d'entendre appliquer les paroles les plus graves de la liturgie sur des airs qui rappelaient jusqu'à des danses profanes; ou répéter sur des mélodies dépourvues de toute dignité des paroles en langue vulgaire rimées assez platement. Ce n'est pas ainsi que l'entend l'Église, et l'on aura beau citer l'exemple de tel ou tel sanctuaire où les décrets des papes ne s'observent point, il n'en restera pas moins positivement établi que ces décrets existent.

Au Concile de Trente et aux conciles provinciaux que nous avons nommés, il faut joindre les souverains Pontifes Alexandre VII, Innocent XI, Innocent XII et Benoît XIV, dont le nom seul est une autorité. Le chant de l'Église, dit-il, est le chant de saint Grégoire : « Cantus ille est quem elaboravit sanctus Gregorius; » et il en relève la supériorité en ajoutant : « Qui si recte decenterque peragatur in Dei ecclesia, a piis hominibus libentius auditur, et alteri qui musicus dicitur, merito præfertur[1]. »

[1] Bulla *Annus qui*, fév. 1749. Cette assertion de l'immortel Pontife ne paraît pas sans doute irrépréhensible à tout le monde. Nous excuserions les musiciens laïques de donner au contraire la préférence à la musique profane dans l'église sur le chant grégorien; mais nous ne pouvons voir sans peine un religieux, le P. Girod, de la Compagnie de Jésus, accorder, dans un ouvrage d'ailleurs intéressant, trop

L'Église n'a pas changé de sentiments sur ce point de discipline, elle a aujourd'hui la même pensée qu'elle a eue toujours. Dans toutes les réponses qui sont adressées aux évêques sur la question du chant à adopter pour leur diocèse, le souverain Pontife Pie IX a soin de faire entendre qu'il veut la conservation de l'œuvre de saint Grégoire. C'est dans ce sens qu'il encourageait, le 1er mai 1852, les travaux du R. P. Lambillotte, qui, après la

d'importance à la musique, et cela aux dépens du plain-chant. — (*De la musique religieuse.* Namur, 1855.) Après avoir vu cet auteur nier, contre MM. d'Ortigue, Danjou, Stéphen Morelot, Fanart, qu'il y eût un art catholique, sous prétexte que l'Église ne l'a pas défini (p. 45 et suiv.), on n'est pas étonné qu'il ait des paroles de compassion pour les messes et les motets ridicules que ces messieurs fustigent vertement sans doute, mais justement après tout (p. 58); qu'il trouve sévères des critiques parce qu'ils ont traité de *barbare* le plain-chant musical de La Feillée (p. 73); qu'il se demande (p. 35), s'il n'est pas permis « de concevoir et de rechercher comme idéal de l'art chrétien quelque chose de mieux que le plain-chant... » ajoutant, il est vrai, le mot « *actuel,* » lorsqu'il vient de faire entendre que l'on ne retrouvera pas l'ancien. Veut-on avoir une idée de la place que le P. Girod fait au plain-chant dans l'Église, et de la manière dont il interprète les sentiments de Benoît XIV, qu'on lise ce programme, p. 71 : « Il serait aisé de construire un plan de musique sacrée qui correspondrait aux ressources des églises du second ordre, qui amènerait de la variété, qui serait en harmonie avec l'ordre périodique des jours simples, des fériés, des dimanches, des fêtes de seconde et de première classe... Dans ce but, tous les saluts de l'année liturgique seraient distribués en cinq classes : la première, consacrée aux fêtes les plus solennelles, qui apparaissent de loin en loin dans le cercle de l'année, renfermerait ce que la *musique* offre de plus magnifique, de plus brillant, de plus conforme au caractère du jour; la seconde serait réservée aux fêtes importantes, mais moins solennelles : il y aurait encore une *musique* pompeuse, mais moins riche et plus sévère; la troisième appartiendrait à ce que nous nommons fêtes de seconde classe; la *musique* en serait assez simple, gracieuse et douce; la quatrième serait dévolue à tout ce qui soit du genre ordinaire, journalier, aux petites fêtes : une *musique* la plus simple, mêlée de quelques motets en plain-chant en ferait les frais; enfin la cinquième, pour les saluts les plus communs, n'admettrait que le *plain-chant.*

« Une distribution analogue pourrait avoir lieu dans le choix des messes, etc. » Voilà certes des enseignements bien intéressants, une classification des fêtes bien liturgique, et un système bien favorable à la restauration du plain-chant!

publication du manuscrit de Saint-Gall, faisait espérer un progrès plus rapide à la restauration grégorienne.

« Munus offerre nobis voluisti Antiphonarii, ut scribis, sancti Gregorii magni, quod ex authentico manuscripto in bibliotheca monasterii sancti Galli asservato typis in lucem publicam edidisti. — Adsit laboribus studiisque tuis benignissimus Dominus, ut revera proficiant ad majestatem et gravitatem cantus ecclesiastici, ubique restituendam. »

Des éloges non moins significatifs ont été accordés à diverses reprises, de la part du Saint-Siége, au travail de la Commission de Reims qui a tenté avec un si remarquable courage de faire revivre les mélodies primitives de nos pères.

Le 23 août 1854, le Saint-Père faisait expédier à la fois à M. Lecoffre, éditeur du chant de Reims, et à monseigneur l'évêque d'Arras, qui a introduit ce chant dans son diocèse, des brefs de félicitation et d'encouragement. Les désirs de Rome à l'endroit de la restauration de l'œuvre grégorienne y sont clairement exprimés[1].

Le 9 octobre 1856, monseigneur d'Arras encore, craignant que quelque œuvre particulière, qu'un chant entièrement éloigné de la tradition ne se glissât dans les églises de notre pays à la faveur de cette précipitation si naturelle qu'amène le retour à la liturgie romaine, cherchait à connaître quelle était réellement là-dessus la pensée du Saint-Siége.

Dans une lettre où l'on retrouve cette science pour le fonds et cette lucidité dans la forme qui le caractérisent, l'illustre prélat attirait les regards de Rome sur les travaux entrepris à la recherche du chant de saint Grégoire. Il montrait que ce chant pouvait être facilement reconnu dans les anciens manuscrits, et

[1] Voir aux pièces justificatives, note A.

qu'il serait malheureux de voir les musiciens s'écarter de la route d'une véritable restauration en cherchant à donner pour l'œuvre de l'immortel Pontife le plain-chant moderne, altéré visiblement dans son texte et son expression. En conséquence, sans se faire l'organe d'aucune des éditions déjà parues, au contraire en demandant formellement qu'aucune d'elles ne fût approuvée, il suppliait le Saint-Père de vouloir encourager surtout les hommes qui recherchaient le chant ecclésiastique dans sa source véritable, c'est-à-dire dans l'antiquité. La réponse, donnée le 24 novembre suivant, si on la compare à l'exposé de monseigneur d'Arras, est d'une haute importance.

En voici à peu près tout le contenu :

« Votre très-respectueuse lettre du 9 octobre dernier, Nous a fait éprouver une bien grande joie ; car Nous y avons vu avec quelle ardeur vous désirez, Vénérable Frère, que le chant ecclésiastique, vulgairement dit Grégorien, soit restauré dans les églises de France, afin que l'unité de la sainte liturgie soit plus clairement manifeste à tous, en toutes choses. Certainement c'est pour Notre cœur une très-grande consolation que presque tous les diocèses de France aient, selon Nos intentions, adopté la liturgie de l'Église romaine ; mais Nous désirons très-vivement aussi que ce chant ecclésiastique, dont il est question, y soit religieusement restitué et mis en usage. C'est pourquoi Nous donnons les louanges qu'ils méritent à tous ceux qui se font gloire de consacrer avec zèle et conscience leurs soins, leurs travaux et leurs études au fidèle accomplissement de cette œuvre[1]. »

Nous trouvons dans ce bref deux enseignements : le premier est que le Saint-Siége tient ardemment à la conservation du

[1] Note B.

chant grégorien ; le second, qu'il loue et encourage ceux qui travaillent à le retrouver en suivant la marche indiquée par monseigneur l'évêque d'Arras. Rome ne s'oppose donc pas, qu'on y fasse bien attention, à ce qu'on s'écarte des éditions données dans ces derniers siècles ; elle admet que le chant grégorien, tel qu'il existe, est susceptible de restauration, et, loin de condamner ceux qui, ne s'en tenant point aux livres modernes, s'efforcent de remonter plus haut, d'interroger la tradition plus près de sa source, elle leur accorde des éloges. Sans doute c'est aux hommes de science, sous la direction des évêques, de chercher la meilleure voie pour arriver à la restauration de l'œuvre de saint Grégoire : Rome, pour sa part, fait entendre qu'elle la désire.

Des réponses équivalentes, mais moins explicites, ont été adressées à d'autres prélats français. Nous nous bornerons à citer celle qu'a reçue Son Éminence monseigneur le Cardinal Mathieu, archevêque de Besançon. Elle est insérée dans un mandement de cette année à son clergé. Son Éminence avait demandé au Saint-Siége la faculté de conserver, en prenant la liturgie romaine, le chant bisontin corrigé par monseigneur Antoine de Grammont I, un de ses illustres prédécesseurs. Le Saint-Père fait répondre le 27 novembre 1856 :

« Quod vero attinet ad cantum quem Cl. mem. Ant. de Grammont olim arch. Bisuntinus, correxit, quemque Em. V. assumere desiderat, id reponam quod nonnullis aliis Galliarum episcopis significatum jam fuit, sanctissimo Domino nostro Pio Papæ IX maxime cordi esse ut cum romana liturgia gregorianus cantus adoptetur [1]. »

[1] « Pour ce qui regarde le chant que monseigneur Antoine de Grammont, d'illustre mémoire, jadis archevêque de Besançon, fit corriger, et que Votre Éminence désire adopter, j'ai à vous faire la même réponse qui a été déjà adressée

Ainsi le chant que désire l'Église dans sa liturgie est le chant grégorien. N'a-t-elle pas d'ailleurs en cela une puissante raison? Outre son autorité disciplinaire en matière liturgique, l'Église est trop sage pour ne pas s'appuyer dans toutes ses volontés sur une autorité morale. Or quel chant autre que celui de saint Grégoire pourrait avoir sur les esprits cet ascendant auquel tout cède et dont tout le monde reconnaît la valeur? Tous les livres proposés par des particuliers, même approuvés pour tel ou tel diocèse, céderaient sans contredit le pas à l'antiphonaire vénérable du grand pontife musicien, si l'on pouvait le retrouver. N'est-il donc pas naturel qu'au moment où la science puise avec tant d'ardeur dans la tradition pour en reconstituer les éléments l'Église encourage ses efforts et dise, pleine d'espérance dans une restauration plus complète : « Tournez-vous vers le chant de saint Grégoire; remontez à la source, Revertimini ad fontem.[1] » Mais quel est le chant grégorien? où est-il? ou plutôt où n'est-il pas? Est-ce que tous les chants ecclésiastiques que nous avons ne sont pas grégoriens? Nous allons indiquer les éléments d'une réponse à ces questions dans le chapitre suivant, en esquissant quelques traits qui aideront à faire reconnaître le chant de saint Grégoire.

à plusieurs évêques français, à savoir que Sa Sainteté Pie IX désire très-ardemment qu'avec la liturgie romaine on prenne aussi le *chant grégorien.* »

[1] Nous avions écrit ces lignes quand a paru l'ouvrage si intéressant de M. l'abbé Cloët, *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte.* (In-8. Paris, Didron.) Nous aurons occasion d'en parler plus bas. Nous sommes heureux de constater ici que le judicieux auteur a compris dans le même sens les Réponses venues de Rome. « Pie IX désire qu'on remette en honneur l'antique chant de saint Grégoire, le chant traditionnel de la liturgie romaine Par ses faveurs autant que par ses paroles, il encourage tous les travaux entrepris en vue de faire ainsi revivre le passé, et il n'encourage que ceux-là. » P. 106.

CHAPITRE II

COMMENT ON PEUT RETROUVER LE CHANT DE SAINT GRÉGOIRE. — LE CHANT GRÉGORIEN EST DANS LES MANUSCRITS — CEUX QU'ON PEUT LIRE.

Dans toutes les questions nouvellement agitées, les parties qui discutent ne manquent pas de prêter à leurs opposants certaines exagérations auxquelles ceux-ci n'ont jamais songé, pour se donner plus fortement raison contre eux. C'est ce qui a eu lieu pour la querelle des classiques, par exemple. Au lieu de chercher à s'accorder en acceptant pour l'éducation un heureux mélange d'auteurs païens et chrétiens, mélange dans lequel on assignerait toujours à chacune des deux littératures le rang qui lui convient, on a continué à se combattre sans s'écouter. Les uns ont accusé leurs adversaires de vouloir bannir de l'enseignement tout ce qui vient du paganisme; les autres ont prêté aux premiers l'intention de n'admettre aucun des chefs-d'œuvre littéraires que le christianisme a enfantés. On avait vu encore des procédés semblables employés dans les discussions sur l'architecture ogivale et l'architecture grecque : ils ont été renouvelés à propos du chant grégorien. Pour diminuer l'importance des résultats obtenus par ceux qui travaillent à rétablir l'œuvre du grand Pape, on a crié bien haut qu'ils prétendaient avoir donné, du premier coup, syllabe pour syllabe et note pour note, le manuscrit primitif, et, ce qui est autrement difficile, qu'ils étaient en mesure d'apprendre au chantre le plus ignorant la méthode même dont saint Grégoire se servait lorsqu'il dirigeait l'école de

son palais. Mais, si les auteurs sérieux des recherches dont nous parlons n'ont évidemment jamais tenu un pareil langage, en le leur prêtant on est bien aise de faire entendre que la restauration du chant grégorien est une œuvre à peu près impraticable. Or voilà ce qui nous paraît encore moins admissible.

Nous ne craignons pas de dire qu'après les études qui ont été faites, non seulement on peut espérer de retrouver le chant de saint Grégoire, mais nous ajouterons qu'il est sûrement déjà retrouvé pour le texte, et qu'on marche sur une voie très-probable pour arriver à en comprendre l'exécution.

Nous rappellerons ici quelques faits déjà énoncés ailleurs qui aideront à préciser le sens de notre proposition.

Lorsqu'on pose cette question : Où se trouve le chant de saint Grégoire? il nous semble que la solution la plus naturelle qui doit venir à l'esprit tout de suite, c'est que le chant de saint Grégoire est plutôt dans les sources anciennes que dans les modernes; qu'il est plus facile de le rencontrer en se rapprochant autant que possible de l'époque où vivait son auteur qu'en interrogeant les temps actuels. L'Antiphonaire de saint Grégoire fut écrit à la fin du sixième siècle ou au commencement du septième; ne doit-on pas croire que les livres des siècles qui ont suivi de près celui-là reproduisent plus sûrement l'original que les livres du dix-neuvième? Mais voici bien des difficultés qui se présentent : allons pas à pas.

« Si vous aviez, nous dit-on, l'autographe du grand Pontife, et qu'on sût le lire et l'exécuter, à la bonne heure! mais il a disparu et n'a point été retrouvé. » Vais-je répondre qu'il existe des copies de ce livre précieux, et que, par exemple, le Père Lambillotte en a reproduit une authentique d'après un manuscrit de Saint-Gall? On réplique que les copies sont intraduisibles;

que le manuscrit de Saint-Gall, en particulier, fût-il authentique, ce qui paraît peu sûr[1], est aussi indéchiffrable que les autres; qu'il a, de plus, tout le désavantage d'être très-incomplet, puisqu'il ne contient ni Introït, ni Offertoire, ni Communion, ni Office du soir et seulement les répons-graduels. Il faut donc s'adresser à d'autres sources pour y puiser les éléments d'un système de restauration raisonnable. Or ces sources ne manquent point : ce sont tous les livres de chant du moyen âge. Mais quelle distinction faut-il faire entre eux? quelle valeur doit-on leur accorder? C'est ce que nous allons dire.

On peut diviser en trois classes les manuscrits de chant, d'après leur système de notation[2].

I. Depuis le huitième siècle au moins jusqu'au onzième, les manuscrits de chant sont notés en neumes ou en points sans lignes apparentes tirées à travers les notes. Les neumes sont des signes bizarres affectant généralement la forme de virgules, de points ou d'accents séparés, ou combinés entre eux. Quelquefois ils sont établis au-dessus des paroles liturgiques à des hauteurs respectivement différentes, ce qui permet de chercher entre eux une relation de ton; rarement ils paraissent guidés dans leur position par une ou deux lignes tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin; le plus souvent ils sont simplement écrits à la suite les uns des autres au-dessus des syllabes sans aucune régularité. (Voir sur la planche ci-jointe le n° 1.) C'est ce qu'on appelait : *notæ in campo aperto*. On comprend ce que la traduction d'une pareille musique présente de difficultés,

[1] Voir à la fin la note C.

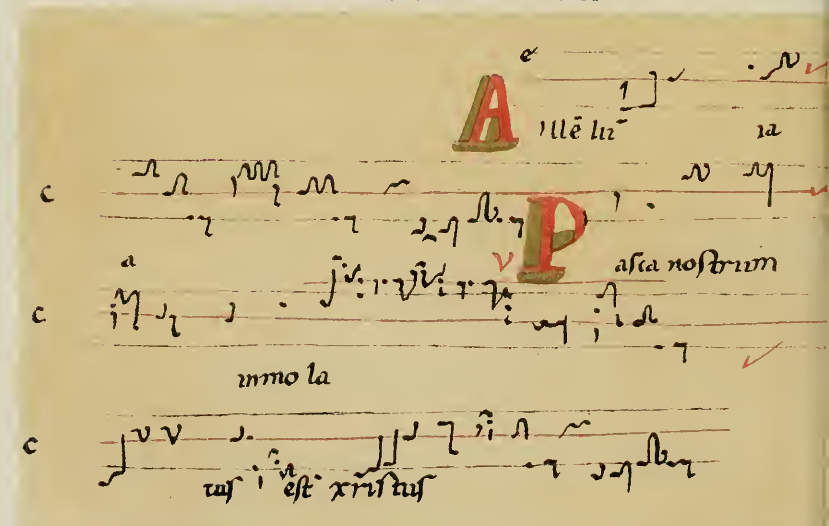
[2] Nous donnons ici quelques *fac-simile* de manuscrits qui pourront représenter aux yeux les diverses notations dont nous allons parler. Nous choisissons à dessein le même morceau, qui est certainement difficile, l'*Alleluia* de la messe de Pâques, et nous le prenons tour à tour dans des manuscrits d'Italie et

Bibl. Angelica à Rome ms. R. 4 38.

Alleluia

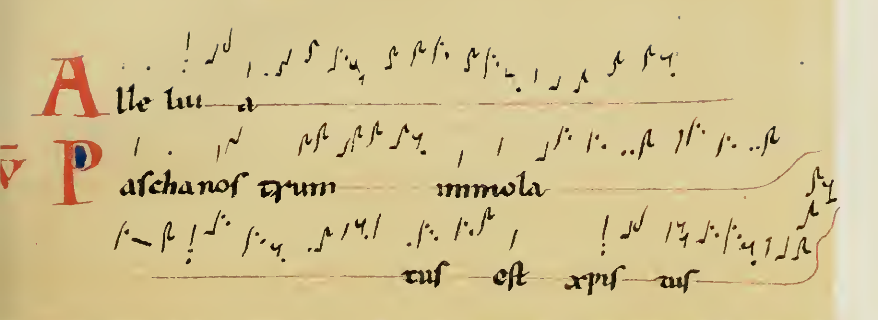
Pascha nostrum immolatus est cristus.

Bibl de l'Oratoire à Rome ms. C. 52

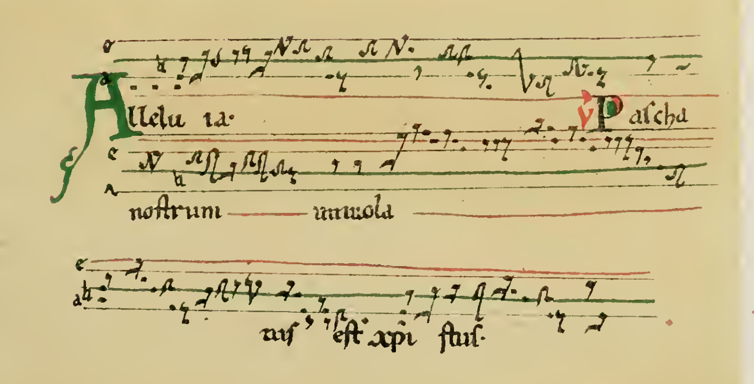


Lith. Goye

Bibl. Mazarine ms 748



Bibl. Impériale ms. 1017: Suppl. latin.



A

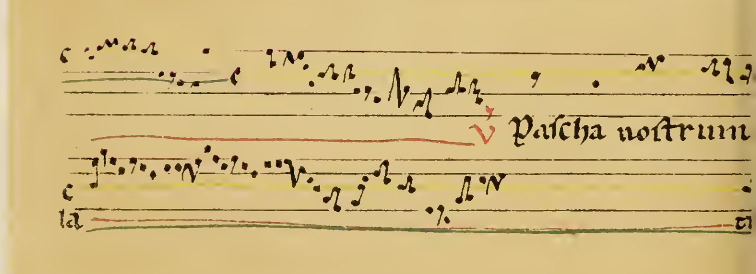
Alle lu ia

Pascha nos trum

tus

IV

Bibl. de Ste Geneviève ms BB 14.



Montpellier.

un mola

tu est cri

V

Bibl. de la Ville de Metz ms. G17

Alleluia

pascha nostrum

immola

tus est

cri stus

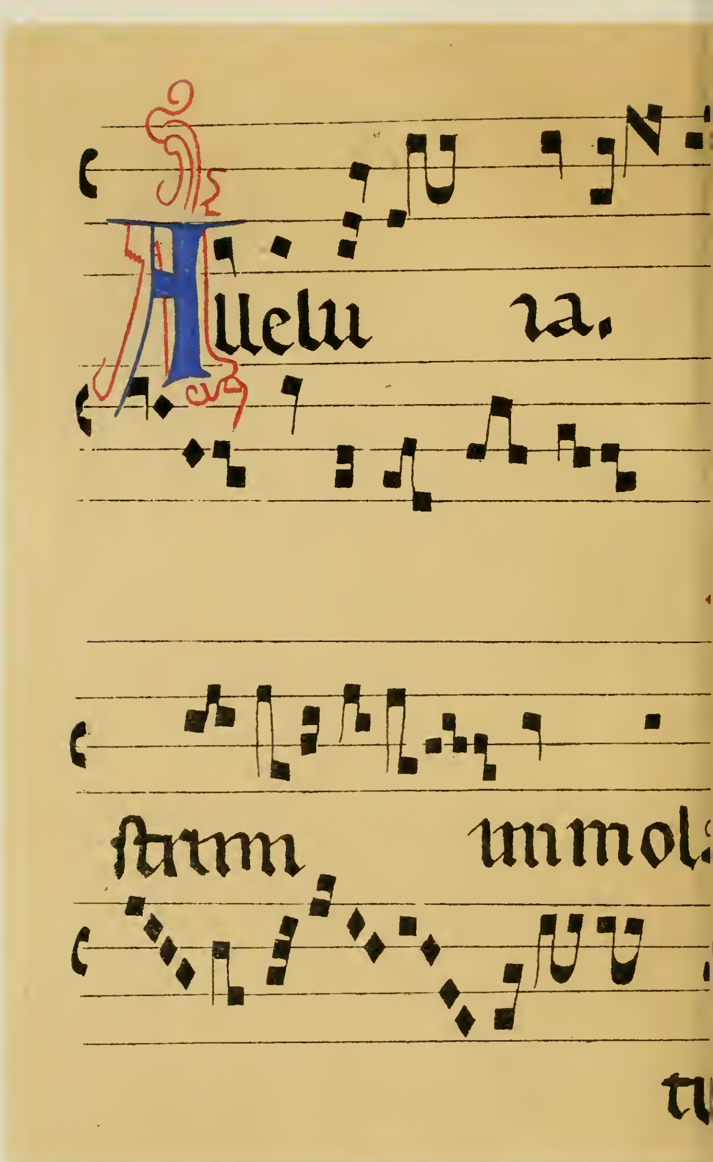
B

alleluia
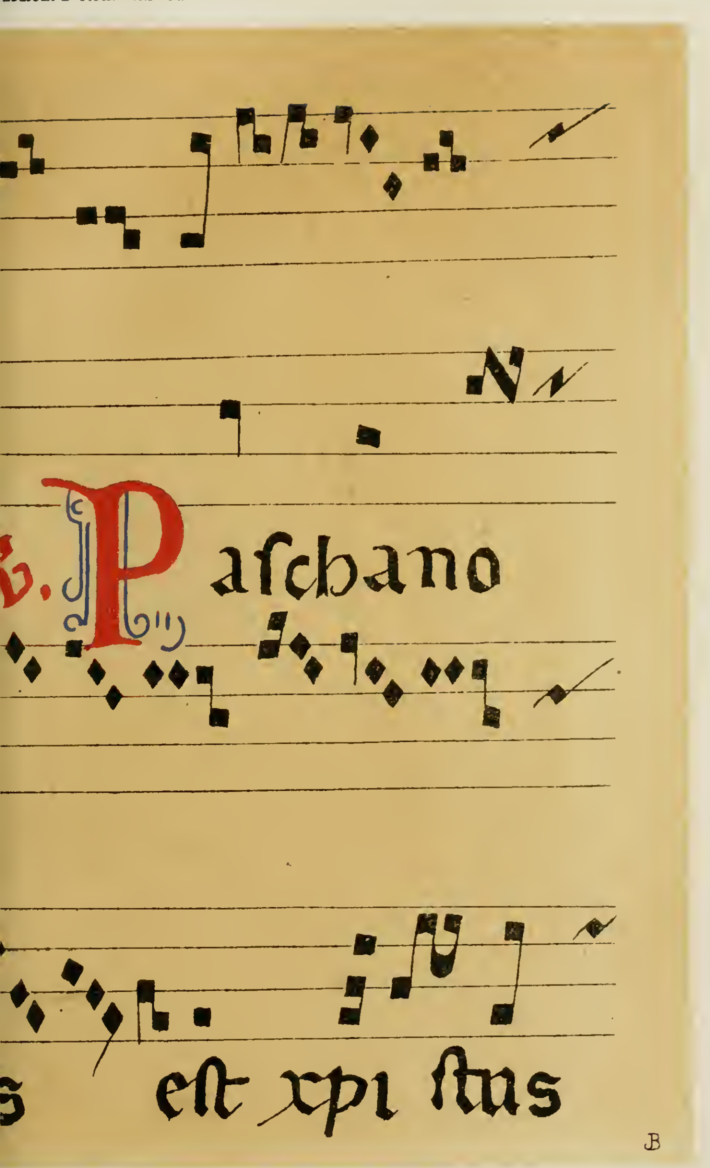
imo

est xpi stus

Lith. Goyer 7, p. Dauphine, Paris


Alleluia.
stram
unmol
tu

usalem à Rome ms CDLXXV.



Lith, Goyer, p, Dauphine, 7, Paris.

et même d'impossibilités. Sans doute, lorsque les neumes ou les points ont des hauteurs différentes, ou se meuvent autour d'une ligne, on peut, en tâtonnant et avec l'habitude de la tonalité du plain-chant, parvenir à leur faire représenter une mélodie écrite selon quelqu'un des modes connus, sauf les erreurs de détail dans tel ou tel passage; mais, lorsque ces points et ces neumes sont projetés sans ordre, tous à la même hauteur approximativement, ou montent et descendent par tirades entières, comme l'écriture mal réglée d'un enfant, ainsi qu'on le voit dans le manuscrit de Saint-Gall, alors la science s'arrête, et, malgré les recherches ingénieuses de plusieurs musicologues, elle se déclare encore inhabile à traduire. Aussi des auteurs soutiennent que, même à l'époque où l'on se servait des neumes, on ne prétendait pas leur faire représenter exactement le chant d'un morceau note par note, mais rappeler seulement aux yeux du chanteur l'allure, le mouvement, le sens de la mélodie qu'il avait apprise déjà par l'usage. A cette notation se rapporterait ce qui est dit dans les théoriciens du chant appelé *usus*. Si l'on fait observer que les traductions en lettres de certains morceaux notés en neumes, et surtout l'Antiphonaire de Montpellier, ainsi

de France, afin que l'on ait une idée de la concordance que l'on rencontre entre les divers pays et les diverses époques, en ouvrant des livres de chant au hasard, ici ou là.

Le n° 1 est extrait du manuscrit R. 4. 58. de la bibliothèque Angelica à Rome. Il est noté en neumes, sans lignes.

Le n° 2 est pris dans l'Antiphonaire de Montpellier.

Le n° 3 représente le même Alleluia en notation guidonienne. Nous l'avons tiré du n° C. 52, de la Bibliothèque de l'Oratoire, à Rome.

Le n° 4 est un spécimen de la notation carrée du treizième siècle dans le genre guidonien. Il est reproduit du manuscrit BB. l. 4 de la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Le n° 5 peut être aussi du treizième siècle; c'est le manuscrit G. 17 de la bibliothèque de Metz.

Le n° 6 vient d'un Graduel cistercien du quatorzième siècle. Bibliothèque de Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome, n° CDLXXV

traduit entièrement, contredisent cette opinion, et que, d'après ces traductions, chaque neume représente réellement une ou plusieurs notes, il y aura toujours à répliquer une dernière chose : ces traductions en lettres prouvent que les signes neumatiques, suivant leur forme, exprimaient pour le chanteur une ou plusieurs notes, c'est vrai ; mais ils ne déterminaient nullement le ton de ces notes, puisque le même signe écrit dix fois de la même manière est traduit dix fois différemment, suivant le morceau de chant où il se trouve.

Un *clivus*, par exemple, sorte de point avec une queue, sera représenté partout dans la traduction par deux notes descendantes ; mais ces notes varieront continuellement : on aura ici *ré ut*, plus loin *ut la*, *ut sol*, *fa ré*, etc. Un *podatus*, point allongé d'une virgule par en haut, représentera au contraire deux notes ascendantes, mais également indéterminées, et le traducteur lira tour à tour, *ré fa*, *sol ut*, *mi fa*, *fa sol*, etc... Que conclure de là? Que les premières copies de l'Antiphonaire de saint Grégoire, écrites en neumes, à moins qu'elles ne contiennent une traduction de ces neumes accessible à tous comme le manuscrit de Montpellier, cité plus haut (voir sur la pl., le n° II), ne servent que secondairement à retrouver le chant primitif. Il faut descendre encore vers nous.

II. Au onzième siècle, Guido d'Arezzo réalisa un immense progrès. Comprenant combien l'exécution du chant traditionnel présentait de difficultés par l'incertitude des signes de notation, combien il fallait d'études aux chantres pour en retenir les mélodies ; voyant d'ailleurs que ces difficultés entraînaient de regrettables divergences dans l'interprétation du texte ancien, à tel point que chaque église entendait les mêmes morceaux exécutés selon le sens et le goût des maîtres particuliers, et que « l'on ne disait plus l'Antiphonaire de saint Grégoire, mais celui

de Léon ou d'Albert ou de tout autre; » il résolut d'apporter un remède au mal. Il imagina donc de fixer à tous les yeux la position des signes neumatiques sur des cordes ou lignes, et de déterminer par là même le ton relatif que l'on devait donner à chaque note. Il traça au-dessus du texte deux lignes de couleur alternant avec deux autres incolores, marquées seulement à la pointe sèche, et la *portée* fut constituée. Sur ces quatre lignes, il distribua les signes neumatiques, et, pour déterminer la valeur des notes, il voulut que la troisième de la gamme A. B. C. D. E. F. G, c'est-à-dire C ou *ut*, reposât sur la ligne la plus élevée, coloriée en jaune; et la sixième F ou *fa*, s'établit sur l'autre ligne coloriée en rouge.

Les autres notes conservaient leur rang sur les lignes intermédiaires et dans les interlignes.

Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Ut quo loco sit sonus mox discernat oculus.
Ordinem tertiæ vocis splendens crocus radiat;
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio.
Est affinitas colorum reliquis inditio.
Et si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquæ quamvis multæ nihil prosunt videntibus [1].

Cette méthode des neumes posés sur des cordes fit une révolution. L'Antiphonaire de Gui d'Arezzo fut reçu et applaudi par le pape Jean XIX, et de tous côtés on se mit à écrire des livres du même genre. Le savant moine italien pouvait se vanter d'être un second père du chant ecclésiastique; car, s'il n'inventa rien pour le texte liturgique, s'il conserva religieusement l'œuvre de saint Grégoire pour le chant, il fit subir à la notation une modi-

[1] *Prol. Rhyth. Antiph.* Gerbert Scriptores, II, p. 30.

fication radicale qui servit puissamment à maintenir l'unité dans l'exécution. Désormais tout le monde pouvait puiser à la source grégorienne, Gui en avait donné le moyen, *funem habet puteus*. Un enfant pouvait apprendre en peu de jours ce qui demandait auparavant des années au chantre le plus habile[1].

Les manuscrits guidoniens abondent dans les bibliothèques de l'Europe: ils sont d'une lecture commode et présentent seulement quelques légères variantes dans la disposition des couleurs. On trouve quelquefois le jaune ou le rouge remplacés par le vert, quelquefois il n'y a qu'une corde coloriée, elle l'est en rouge, etc. (Voir sur la pl. n° 11.)

III. A partir du treizième siècle, la notation des manuscrits de chant devient encore plus facile à lire. Elle ressemble de si

[1] On ne saurait préciser l'époque à laquelle les neumes ont cessé d'être en usage. Déjà depuis longtemps la notation carrée régnait dans les livres, et certaines églises continuaient à se servir des neumes. En Suisse, on en voit des exemples presque vers la fin du quinzième siècle. Nous avons vu à la bibliothèque de Metz plusieurs antiphonaires et bréviaires du quatorzième siècle, et même du quinzième, écrits avec des neumes sur quatre cordes. Il est certain qu'en Orient le système des neumes et des accents musicaux s'est conservé chez les Arméniens. Mais il serait curieux d'étudier à quelle époque, en Occident, on cessa de savoir chanter sur les livres notés en neumes sans corde. Nous avons trouvé à ce sujet dans un manuscrit latin de la bibliothèque Angelica (des Augustins), à Rome, un singulier renseignement. Ce manuscrit, coté sous la lettre B. 3. 18., est un graduel du commencement du dixième siècle ou de la fin du neuvième; il est écrit en neumes seuls. Sur le feuillet de garde, un bibliothécaire (probablement le savant Ange de Recca, donateur de la bibliothèque), a marqué ce qui suit : « MDCI. Hic liber notis musicis impressus cum aliis operibus sancti Gregorii Magni reperitur in quinto tomo cujus titulus est « Antiphonarius per circulum anni, » vocatur etiam gradualis. » Un peu plus bas, on lit, de la même écriture : « Notæ musicæ a Græcis desumptæ sunt ut ego ipse vidi Romæ in collegio græco, in quo hujus generis libri asservantur. Adde etiam quod *hæ notæ musicæ in hoc libro scriptæ*, ab ipsis Græcis, *me præsente et audiente*, fuerunt decantatæ. » Ainsi, au commencement du dix-septième siècle, la tradition du chant des neumes n'était pas perdue en Occident, du moins chez les moines grecs.

près à la manière actuelle, qu'un chantre vulgaire serait promptement capable de l'interpréter. On trouve bien encore çà et là quelques livres écrits en neumes et en points. On en voit surtout écrits en points carrés ou allongés, posés quelquefois sur une seule corde, régulièrement espacés entre eux; mais le plus grand nombre a pris la notation carrée. Il y en a même des exemples dès le douzième siècle. (Bibl. Imp., manuscrits 812, 813.) — Nous citons aux nos IV, V et VI, des passages de manuscrits du treizième et du quatorzième siècles.

Il n'est donc pas si impossible que beaucoup de personnes veulent bien le croire encore d'aborder les manuscrits. Cette objection vulgaire, les manuscrits sont indéchiffrables, les manuscrits sont pour les lecteurs de sanscrit et de chinois, n'est pas solide. Nous l'avons avoué, il est une certaine classe de manuscrits notés en neumes seuls, que l'on n'est point parvenu à lire, et nous ignorons si l'on y parviendra; mais, depuis l'époque de Gui d'Arezzo jusqu'au temps de l'imprimerie, les livres de plain-chant sont très-intelligibles. Maintenant cela suffit-il pour prouver notre thèse? « Qu'importe, dira-t-on, que vous puissiez lire vos anciens parchemins, depuis le onzième siècle, si vous vous arrêtez là? C'est jusqu'au septième siècle qu'il faut aller, jusqu'à saint Grégoire. Qui peut nous assurer autrement que nous avons le chant grégorien? Nous possédons celui de Gui d'Arezzo, voilà tout. »

1° Il n'est pas entièrement exact que rien ne soit lisible dans les livres qui précèdent Gui d'Arezzo, puisque dans quelques-uns, les signes neumatiques et les points étant placés à des hauteurs respectives, on leur trouve une traduction convenable, sinon entièrement sûre. 2° Nous pouvons comparer les livres guidoniens avec les précédents, et nous voyons bien que le texte n'a point été changé. Si les neumes sont posés sur

quatre lignes par le moine de Pompose, ce sont toujours les mêmes neumes, et Gui d'Arezzo devait savoir comment on les chantait lorsqu'il en fixa le son. 3° « Tout ce que Gui d'Arezzo « dit (de la diversité des antiphonaires) tombe sur la différence « de la notation, et non pas sur le chant lui-même. Nous en « avons une preuve *de fait* dans les manuscrits de cette époque, « où la même mélodie, intacte pour le fond, se trouve signalée et « notée comme appartenant soit au premier, soit au dixième, soit « au quatorzième mode : le *Pange lingua gloriosi prælium certa-* « *minis* est dans ce cas. Ces transpositions, nécessitant parfois « l'emploi du ♭ (*si* bémol) ou du ♮ (*si* naturel), suffisaient bien pour « désaccorder un peu des chantres passionnés pour leur art et « cauteleux de leur nature. Quelques copistes notaient sur une « seule ligne, d'autres sur deux, d'autres sur trois; enfin, cer- « tains ornements, tels que le *quilisma*, la *plique*, etc., n'étaient « pas, au point de vue rhythmique, rendus par tout le monde ab- « solument de même : c'était affaire de goût. Mais, dans un « nombreux ensemble, on conçoit que ces différences devins- « sent des *casus belli*[1]. »

Les livres guidoniens sont donc la traduction des livres précédents, comme les livres en notes carrées sont la traduction des livres guidoniens. La tradition du chant grégorien n'est pas interrompue, et les textes mélodiques ont traversé les siècles, en nombre considérable jusqu'à nous. Il nous reste à dire comment ces manuscrits, qui sont lisibles en eux-mêmes ou les uns par les autres, ainsi qu'on vient de le voir, contiennent réellement le chant de saint Grégoire.

Il est un axiome vulgaire que la géométrie a placé en tête de ses leçons, et dont, à notre avis, l'application se retrouve ici :

[1] P. Lambillotte, *Esthétique*, p. 174, note.

deux choses égales à une troisième sont égales entre elles. Nous disons dans le même sens : si deux, si vingt, cent, deux cents copies de l'Antiphonaire de saint Grégoire sont semblables à l'original, elles doivent se ressembler entre elles, surtout si l'on fait remarquer que ces copies de pays et d'âge différents ne peuvent être seulement la reproduction l'une de l'autre. Et de même, en retournant la proposition, « il est évident que, si l'on est en droit de croire qu'on possède la phrase grégorienne dans toute sa pureté, c'est lorsque les exemplaires de plusieurs églises éloignées s'accordent sur la même leçon[1]. » Ainsi l'accord des manuscrits prouve la fidélité avec laquelle les siècles chrétiens ont respecté le chant donné par saint Grégoire : le texte reproduit par les manuscrits de toutes les époques et de toutes les contrées est le texte primitif lui-même.

Or comment prouver que les manuscrits de chant sont d'accord entre eux? Qu'en sait-on?

Cela n'est pas aussi difficile à établir qu'on veut bien le faire supposer. Il y a dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe considérablement de livres de chant de tous les siècles du moyen âge. Paris en particulier abonde, et, si l'on donnait seulement une liste des ouvrages de ce genre que l'on peut consulter aux Bibliothèques Impériale, de l'Arsenal, Mazarine, Sainte-Geneviève, bien des esprits qui ne croient pas à la possibilité d'une restauration du chant grégorien par les manuscrits reviendraient de leurs préjugés sur ce point.

Il n'est pas nécessaire, disons-le tout de suite, d'avoir compulsé jusqu'au dernier tous les manuscrits du monde; dès lors que l'on en a vu un très-grand nombre, on a la certitude morale la plus complète de leur uniformité. Le P. Lambillotte, qui a

[1] *Institut. Liturg.*, I, p. 306.

consacré un nombre d'années à un travail de confrontation, en est venu à dire : « Que l'on examine les manuscrits anglais, français, allemands et italiens écrits depuis le neuvième siècle jusqu'au seizième, on y verra une parfaite uniformité. Nous avons fait cette expérience, et le résultat en a été une inébranlable conviction que nous ne craignons pas de voir attaquée ou démentie par les archéologues dignes de ce nom[1]. » Et ailleurs : « Plus on examinera de manuscrits guidoniens, plus on sera frappé de leur merveilleuse conformité, altérée à peine par des divergences presque imperceptibles et qui s'évanouissent d'elles-mêmes par la grande majorité des bonnes versions[2]. » L'auteur consacre 32 pages in-8°, dans son *Esthétique* du chant grégorien, à énumérer les manuscrits qu'il a visités en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie. Il suffira de rapporter, pour en donner une idée, le nom de la plupart des lieux où il a trouvé des matériaux : ce sont les villes de Paris, Colmar, Douai, Lille, Reims, Cambrai, Laon, Lyon, Grenoble, Rouen, Nîmes, Avignon, Montpellier, l'abbaye du Parc, près Louvain, Éverboden, Tournai, Andenne, Londres, Oxford, Cambridge, Salisbury, Munich, Carlsruhe, Stuttgart, Cologne, Mayence, Trèves, Rheinau, Engelberg, Saint-Gall, Inspruck, Salzbourg, Brixen, Monza, Milan, Mantoue, Vérone, Venise, Padoue, etc. Du reste, nous ne pouvons conseiller rien de mieux à lire sur ce sujet que les pages mêmes si remarquables du R. P. jésuite : ce serait leur enlever leur force que les abréger. Tous ceux qui ont interrogé les manuscrits ont partout retrouvé les mêmes caractères de notation et le même texte. C'est ce qui résulte de plusieurs passages de la savante *Revue de musique religieuse* de

[1] *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, p. 8.
[2] *Esthétique du ch. grégorien*, p. 32.

M. Danjou, ce recueil aussi intéressant par sa rédaction qu'utile par son objet, dont l'existence a été trop tôt brisée. C'est ce que fait entendre M. l'abbé Cloët dans ses divers ouvrages où les vrais principes de la restauration du plain-chant sont savamment appuyés. C'est ce qu'établissent encore les membres de la Commission de Reims et de Cambrai, dont le travail est basé sur le fait de la concordance des manuscrits.

M. l'abbé Tesson, président de cette Commission, dit quelque part : « J'ai vu et collationné assez de manuscrits de différents pays pour être en état de défier qu'on indique avant le quatorzième siècle deux manuscrits qui diffèrent sur le nombre des notes dans les mélodies. »

Pour nous, sans avoir la moindre intention de nous citer comme autorité, nous pouvons dire que les manuscrits que nous avons étudiés dans les bibliothèques de Rome, de Paris et de plusieurs villes de France nous confirment tous les jours dans cette persuasion ; nous croyons que les légères modifications qui peuvent se rencontrer dans un si grand nombre de copies ne doivent nuire en rien à la vérité de la thèse générale. Ces divergences, en effet, tiennent ordinairement en premier lieu à des fautes de détail inévitables sous la plume des copistes. Loin de s'étonner de trouver ici ou là un *ré* pour un *ut*, un *ut* pour un *si*, etc., on devrait s'étonner à plus juste titre de voir une concordance si parfaite régner pendant des siècles entiers entre des transcriptions faites à de si grandes distances les unes des autres.

Une seconde cause d'erreur dans les manuscrits, c'est la transposition. Il y a plusieurs morceaux dans l'Antiphonaire qui ont été dénaturés ainsi dans leur intonation, et, pour les rétablir, il faut consulter les meilleures leçons seulement. De ce nombre est le graduel du dimanche dans l'Octave de Noël,
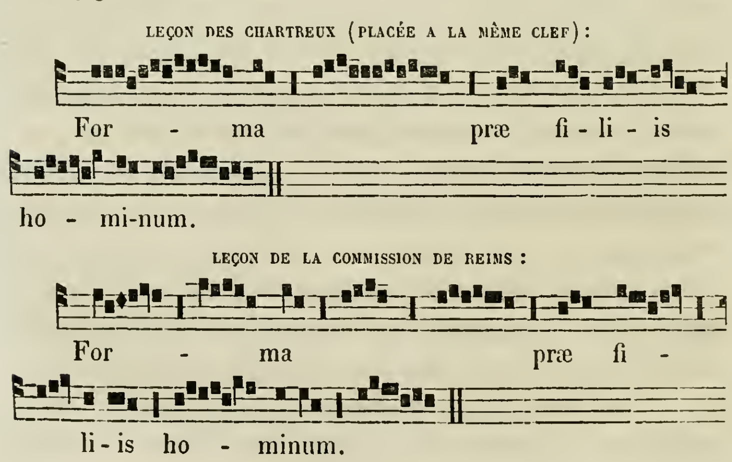
Speciosus forma, qui est noté tantôt un ton plus haut, tantôt un ton plus bas[1].

Les différences entre les manuscrits n'empêchent donc point de dire que tous se ressemblent, et se ressemblent non-seulement pour le fond, la substance, mais pour les détails eux-mêmes, pour le nombre des notes, pour la manière de les écrire et de les diviser entre elles.

Tirons rapidement la conclusion de ce que nous venons de dire :

1° Les manuscrits de chant anciens sont lisibles ou en eux-

[1] A propos de ce graduel, l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien* emploie trois ou quatre pages (p. 313 et suiv.) à attaquer l'unité des anciens livres. Il commence par établir qu'entre le chant de la Commission de Reims, qui reproduit les manuscrits, et le chant des Chartreux qui les reproduit également, « il y a sur les mots *forma præ filiis hominum* CINQ DIFFÉRENCES MÉLODIQUES... » Puis, développant ce thème, il montre qu'un certain nombre de manuscrits écrivent, les uns un *ut* pour un *si* ou un *ré*, dans le même passage, comme nous l'avons dit tout à l'heure pour le texte en général. Il ne nous paraît pas que des divergences si légères prouvent quelque chose contre l'assertion de l'unité des manuscrits. Voici pour spécimen les CINQ différences constatées entre le chant des Chartreux et celui de la Commission de Reims; le lecteur jugera lui-même :



mêmes, ou par les traductions faites au moyen âge à diverses époques.

2° Les manuscrits de divers pays et de diverses époques s'accordent entre eux avec une singulière conformité ; donc ils contiennent réellement la phrase primitive de saint Grégoire, ils en transmettent tous une fidèle copie ; donc encore c'est dans les manuscrits qu'il faut chercher le chant grégorien.

CHAPITRE III.

SUITE DU PRÉCÉDENT. — LE CHANT GRÉGORIEN N'EST PAS DANS LES LIVRES IMPRIMÉS. — NIVERS. — JEAN MILLET (DE BESANÇON). — LE P. BOURGOING, DE L'ORATOIRE.

Nous avons établi que, à partir de saint Grégoire à travers tout le moyen âge, les traditions du chant ecclésiastique s'étaient fidèlement conservées, quant au texte, dans les manuscrits ; il n'en fut pas de même sans doute pour l'exécution et surtout les détails d'expression, ainsi que nous aurons occasion de le dire ; mais nous devons faire voir auparavant qu'à la fin du moyen âge, concurremment avec l'invention de l'imprimerie, le chant grégorien fut altéré dans sa substance même, et très-gravement. Sans rechercher pour le moment si ces altérations furent le fait de l'autorité ecclésiastique ou des particuliers, il est certain qu'elles existent. A partir du seizième siècle, on rencontre infiniment peu de livres qui contiennent la phrase grégorienne telle que les manuscrits n'avaient cessé de la reproduire depuis l'origine. Il n'est malheureusement rien de plus aisé à constater, et il suffit de confronter un des livres qui nous viennent des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, avec un manuscrit antérieur au seizième, pour voir que dans les premiers on

a fait d'énormes suppressions, on a bouleversé la mélodie. Comment cela s'est-il produit? Comment de l'harmonie et de l'uniformité sommes-nous tombés dans le désaccord et le désordre? Comment l'espace d'un siècle a-t-il suffi pour compromettre aussi gravement l'existence d'un monument que dix siècles avaient respecté? Si nous accusions seulement la Renaissance, si nous parlions de la perturbation universelle de cette époque, du changement énorme qui se fit dans les idées, ou plutôt qui éclata alors, car toutes les révolutions, soit artistiques, soit sociales, grandissent longtemps dans les esprits avant de se réaliser dans les faits : eh bien! l'on se récrierait, on nous taxerait d'exagération, on dirait peut-être que nous empruntons à la rhétorique plutôt qu'à une recherche sérieuse de la vérité. Nous laisserons d'abord parler le P. Lambillotte, que nous sommes heureux de citer partout où nous pouvons le suivre.

« Comment donc est-il arrivé que cette partie importante de la liturgie ait été abandonnée à l'arbitraire de chaque diocèse? Les entreprises multipliées des empereurs contre le Saint-Siége, qui souvent interrompirent le service divin dans Rome et dans toute l'Italie; l'absence des Pontifes romains de la ville sainte pendant près d'un siècle; les incendies qui détruisirent dans Rome les anciens livres de chant [1]; mais surtout la musique moderne qui pénétra comme un torrent dans toutes les églises; l'Italie entière livrée aux caprices des nouveaux compositeurs, et à toutes les extravagances du contrepoint; telles furent les principales causes de l'abandon où tomba le chant liturgique dans ce pays, et des altérations fatales que souffrit le texte primitif. Nous en trou-

[1] Le lecteur pourrait être induit ici en erreur et croire que Rome est dépourvue de livres de chant anciens. Ils abondent encore dans la Bibliothèque du Vatican, et l'on en trouve un grand nombre à la Minerve, à l'Oratoire, aux Augustins, à Sainte-Croix-de-Jérusalem, etc., comme l'a constaté M. Danjou (*Revue*, 3ᵉ année), et comme nous l'avons constaté nous-même sur les lieux.

vons la preuve dans les livres publiés à Rome et à Venise depuis le concile de Trente. Ces livres ne sont plus d'accord avec les manuscrits d'aucun pays, ni avec les manuscrits italiens eux-mêmes. On peut s'en assurer en les confrontant avec ceux des douzième, treizième et quatorzième siècles, conservés encore à Monza, à Mantoue, à Padoue, à Venise et ailleurs. Nous avons nous-même fait cette confrontation et nous pouvons affirmer que les livres publiés à Rome et à Venise après le concile de Trente ne représentent plus le vrai chant grégorien. Le fond, la forme, les règles du chant antique, y sont méconnus. Les auteurs de ces livres disent qu'ils les ont faits d'après d'anciens manuscrits qu'ils désignent : nous avons eu ces pièces entre les mains ; elles ne remontent pas plus haut que le dix-septième siècle ; elles proviennent des RR. PP. Franciscains et sont encore conservées dans leurs églises de Venise et de Padoue. Le chant grégorien y est *altéré*, *mutilé*, *corrompu* de mille manières. Ce ne sont pas de semblables manuscrits qu'il fallait prendre pour base d'un travail sérieux ; il fallait remonter plus près de la source [1]. »

Mais les malheureux systèmes qui empoisonnèrent le chant grégorien à Rome et à Venise, pour ainsi dire à sa racine, étendirent leur influence jusque dans les dernières ramifications. Si l'on en excepte quelques livres de Portugal et les éditions données par les Chartreux conservateurs du texte antique, on est effrayé de la désorganisation qui a été opérée dans nos mélodies. Qu'on me permette encore ici un certain nombre de témoignages. Voici comment s'exprime le savant M. Fétis dans un article sur les sources du chant grégorien : « Ce n'est que dans les sources pures des plus anciens missels, bréviaires notés et rituels qu'on peut trouver des moyens efficaces pour restaurer le chant de l'Église à sa

[1] *Quelques mots sur la restaurat. du ch. grég.*, p. 11 et 12.

riche simplicité et à son unité, pour faire cesser enfin la monstrueuse anarchie qui, par des circonstances diverses, s'est introduite dans ce chant et répugne autant au goût qu'au bon sens et à l'esprit de l'Église.

« Que si l'on veut connaître jusqu'où va cette anarchie, il suffira de rassembler, je ne dis pas toutes les éditions des missels, graduels, antiphonaires, vespéraux, rituels, processionaux, qui ont été publiés dans les pays catholiques depuis la fin du quinzième siècle ; car l'entreprise serait impossible pour un particulier : un gouvernement même ne la réaliserait qu'avec beaucoup de peine, quelles que fussent les ressources dont il pût disposer ; mais seulement quelques-unes des éditions les plus importantes, en commençant par les plus anciennes et descendant jusqu'à celles de notre temps, publiées en Italie, dans les divers États catholiques de l'Allemagne, en Espagne, en Portugal, dans les grandes villes de France et dans celles de la Belgique. Le savant abbé Baïni, dont l'autorité est importante en cette matière et par sa position de directeur de la chapelle pontificale de Rome, et par sa longue expérience du chant ecclésiastique, et par ses recherches érudites, dit que toutes les éditions de livres de chant imprimés en France, en Allemagne, en Espagne, et dans les Pays-Bas, qu'il a vues et comparées, sont remplies de variétés et d'altérations *capricieuses ;* cependant ce qu'il en connaissait n'était rien en comparaison de ce que je lui fis voir, pendant mon séjour à Rome, en 1841, dans certains chants de répons et d'antiennes, extraits d'un très-grand nombre de graduels, d'antiphonaires, de vespéraux, etc., et dont les variétés se présentaient sous *soixante-douze formes* plus ou moins différentes ! Plusieurs fois il s'écria en parcourant ces variétés : « Non n'è più canto gregoriano[1] ! »

[1] *Revue de musique*, 2e année, p. 122 et suiv.

Il ne serait pas difficile de faire d'autres citations analogues et de prouver par d'autres autorités que les livres postérieurs au seizième siècle présentent dans leur ensemble d'énormes discordances, et rien ne serait plus affreux que le concert que l'on organiserait si, réunissant les principales éditions qui ont été données depuis cette époque jusqu'à nous, on faisait exécuter à la fois le même morceau dans chacune d'elles. En supposant qu'on indiquât aux chantres une méthode d'exécution uniforme, les différences énormes que contient le texte amèneraient la plus étrange cacophonie. Nous ne pouvons donc admettre des propositions comme celles-ci :

« En général les chants grégoriens contenus dans les vieux manuscrits se ressemblent au fond, malgré beaucoup de variantes de détail. Mais cette ressemblance est beaucoup moins grande que celle qui existe dans les chants romains, tels qu'on les trouve dans nos livres de chœur publiés depuis le concile de Trente. Dans les manuscrits, les divergences se dessinent en assez grande quantité sur le fond même du chant primitif, tandis que dans les éditions modernes, le fond est respecté avec un admirable ensemble, et les *antonomies*, excessivement peu nombreuses, n'ont rapport qu'à la méthode d'abréviation employée par les plain-chantistes du seizième siècle[1]. »

Sans doute on comprend qu'il est beaucoup plus facile de persuader aux lecteurs que les imprimés se ressemblent en citant un bout de ligne, choisi à dessein, qu'il n'est aisé de leur démontrer l'unité des manuscrits par des *fac-simile* où la plupart ne comprendront rien. On a beau pourtant prendre son exemple dans trois ou quatre éditions copiées l'une sur l'autre[2],

[1] *Études sur la restauration du ch. grég. au XIXe siècle*, p. 512.

[2] On a cité le début du *Speciosus*, tiré des éditions de Lacaille, 1666. — Lyon, 1681. — Grenoble, 1730. — Rennes, 1853, et Paris, 1854. Ces quatre dernières sont une reproduction de la première, ou peu s'en faut.

il y a même déjà des variantes qu'on est obligé d'attribuer aux « distractions de la typographie. » Ces distractions deviennent trop fortes si l'on poursuit sa lecture un instant. Tandis qu'on ne citera pas deux manuscrits jusqu'aux quinzième et seizième siècles qui ne contiennent la même quantité de notes, la même forme de chant, tous les livres publiés depuis présenteront d'énormes suppressions faites *capricieusement*, comme l'ont affirmé tout à l'heure le P. Lambillotte, M. Fétis et Baïni. Mais, dès qu'on s'écarte de la vérité, on tombe dans la contradiction. C'est ce que l'on aperçoit dans le peu de mots de l'auteur des *Études* que nous venons de citer : « Les manuscrits, dit-il, se ressemblent *au fond.* » Puis il ajoute : « Dans les manuscrits les divergences se dessinent en assez grande quantité sur le *fond même* du chant primitif. » Première contradiction. Poursuivons : « Dans les éditions modernes le fond est respecté avec un admirable ensemble; » et plus bas : « les antonomies n'ont rapport qu'à la méthode d'*abréviation* employée. » Or *abréger*, et abréger chacun à sa guise de façon à présenter des « antonomies » entre les divers textes, ce n'est point « conserver le fond avec un *admirable ensemble.* » Nous voyons là une seconde contradiction.

Ce sont précisément ces *méthodes d'abréviation* employées suivant le caprice de chaque éditeur qui ont amené la confusion dont on se plaint. Nous le demandons à tous ceux qui possèdent seulement deux livres de chant romain moderne venus de deux imprimeries un peu éloignées : n'y remarquent-ils pas du premier coup d'œil des divergences sensibles? Qu'est-ce donc si l'on compare l'Allemagne à l'Italie, l'Italie à la France et la France à elle-même? Quel rapport y a-t-il, de grâce, entre le graduel dit de Paul V et ceux de Munster ou d'Ingolstad? Quel rapport entre les éditions de Venise et de Ballard? et même entre les éditions de Ballard *arrangées* par Nivers, et les livres

arrangés chez Lacaille par le R. P. Paschal ou le R. P. Berthod, quoiqu'ils se copient généralement, il y a encore bien des dissonances.

On cherche à se prouver que tout ce désordre est cependant le résultat de l'unité voulue en principe. On avance que l'Église a ordonné d'abréger le chant de cette façon-là. On cite à tout moment l'autorité du concile de Trente. Nous l'avons lu et relu, et jamais nous n'y avons trouvé un mot qui autorisât la mutilation des mélodies grégoriennes. Il n'y a dans le saint concile que trois passages relatifs au chant. Le premier (sess. XX) défend dans l'Église la musique mondaine et lascive soit des voix soit de l'orgue; le second (sess. XXIII, c. XVIII, *de Reform.*) ordonne d'enseigner aux clercs le chant ecclésiastique. Le troisième (sess. XII, c. XII) laisse aux évêques le soin de régler ce qui concerne le chant; mais ce chant c'est la *musique* que l'on fera entendre dans l'église, *musica*, pour la distinguer du *cantus*, cette musique que le Concile voulut un instant abolir et dont il laisse aux prélats le soin de régler l'usage et de punir les abus[1]. Divers conciles provinciaux ont été tenus à la fin du seizième siècle pour la réception ou l'application du précédent. Nous en avons cité plusieurs qui parlent de la musique dans l'Église (p. 13).

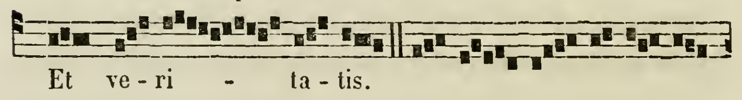
Quelques-uns ordonnent d'élaguer de la liturgie les pièces dont la musique et les paroles étaient également profanes : quel-

[1] « Dans cette session il n'était question que de la musique, de ses abus et de ses excès. Un décret était même tout préparé pour la supprimer entièrement. L'empereur d'Allemagne, au nom des évêques de son pays, réclama en faveur de la musique, et ce fut alors qu'on supprima le décret en laissant aux évêques le soin de régler ce qui concerne le *chant musical*. Mais le saint concile n'a jamais eu l'intention de laisser à l'arbitraire des individus les mélodies liturgiques, et de permettre les mutilations et les altérations de toute espèce, sans quoi il faudrait dire que dès lors l'Église a condamné tout son passé. » P. Lambillotte, *Esthétique*, p. 66. — Voir aussi Gerbert *de Cantu*, t. II, p. 230.

ques autres demandent que l'on retranche des antiennes et des répons ces queues de notes, ajoutées alors au texte ancien du chant de saint Grégoire et qui ne se rencontrent point, en effet, dans les manuscrits. Distinguons nettement ce dont il s'agit.

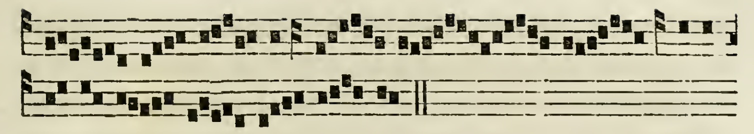
On entendait aux quinzième et seizième siècles les chantres, dans les églises, accoler à la finale de certaines pièces une suite de vocalises de leur invention. Ces neumes de nouvelle fabrique ont demeuré en partie, malgré les révolutions liturgiques, dans quelques diocèses. A Paris, on trouvait par exemple, à la fin des livres, des neumes pour les antiennes des divers modes, et l'on devait les rapporter aux finales de ces antiennes suivant le degré de la fête célébrée. Nivers, qui, au dix-septième siècle, fit aussi des éditions abrégées, a quelquefois eu raison de supprimer : c'est lorsqu'il a rejeté ces neumes de finale. En voici un exemple qu'il dit « avoir tiré fidèlement des plus authentiques manuscrits[1], » et qui ne s'y trouve pas avant l'époque des altérations. On remarquera en passant, comme l'a déjà dit le P. Lambillotte pour les livres de Venise (V. plus haut, p. 35), que les mutilateurs du texte grégorien prétendent toujours s'appuyer sur des manuscrits ; mais ces manuscrits remontent à quelques années au-dessus d'eux, voilà tout[2].

VIIIe Répons des matines de la Nativité.

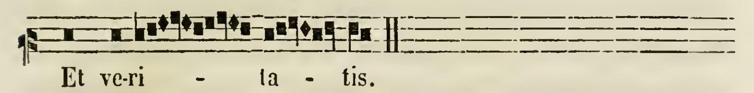


[1] Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, 1683, p. 74.

[2] C'est encore aujourd'hui l'erreur des chantres dans certains endroits où le texte ancien est le plus altéré. Qu'on me permette un seul trait. Frappé de la sécheresse et de la pauvreté du chant du chapitre de Saint-Pierre au Vatican, je demande quels sont les livres que l'on suit. On me parle de manuscrits très-beaux, et surtout très-antiques. C'était là, ce semble, qu'était conservé le plus pur chant grégorien. Peu disposé à m'en rapporter après la médiocre musique qui m'avait attiré, j'entre dans le chœur, et je trouve deux gros livres en parchemin, l'un de 1728, l'autre de 1763 !



Au lieu de :



Voilà ce que les conciles ont ordonné clairement de rejeter. Le concile de Reims (1564), considérant l'abus de ces neumes, en restreint singulièrement le nombre et n'en garde plus que dans quatre endroits de la liturgie : à la dernière antienne des vêpres, des nocturnes, du *Magnificat*, du *Benedictus*. Encore est-ce une concession qu'il fait aux coutumes locales, et non la consécration d'une tradition ancienne.

« Quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonæ, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cætero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum, *Magnificat* et *Benedictus*. »

L'année suivante (1565), le concile de Cambrai, *de Cultu*, c. IX, après avoir ordonné aux évêques de retrancher dans l'office divin ce qui se serait introduit contre la tradition « ea rescindi quæ adjecta et adventitia cognoverint, » ajoute : « Quod si musicam hujusmodi servitio adhiberi contigerit, tollatur tamen illa prolixitas, quæ ad rem non pertinet, qua solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis maxime prolixius abuti. »

Enfin nous ne répéterons pas ce que nous avons dit ailleurs[1], sur un texte du concile de Reims, déjà cité, dans lequel les partisans des suppressions arbitraires voudraient trouver leur justification, et qui nous paraît uniquement confirmer ce que

[1] *Simple réponse au P. Lambillotte*, p. 13.

nous avons avancée, en ordonnant de dégager le chant grégorien des choses inutiles ou étrangères à la tradition dont on le chargeait. On ne se fait pas une idée des abus qui s'étaient introduits au seizième siècle dans la partie chantée des offices. Le texte liturgique n'était plus seulement développé dans ces *tropes* naïfs que la piété de nos pères avait imaginés[1]; mais des paroles en langue vulgaire et jusqu'à des chants profanes venaient interrompre le langage sacré. On osa mettre le *Credo* sur l'air d'une chanson mondaine. On distinguait déjà les messes composées nouvellement par le nom d'un morceau qui servait de thème à la mélodie de tous les autres. Ainsi il y avait la messe *Ave Maria*, *Sacerdos magnus*, *Viri Galilæi*. Mais bientôt, allant plus loin, les musiciens ne craignirent pas d'aborder franchement les madrigaux et les romances, et, y appliquant les paroles liturgiques, ils en firent des messes qui portaient des titres comme ceux-ci : *Las, bel amy! — O Vénus la belle ! — L'ami Baudichon. — L'homme armé*, etc.; cette dernière était fort à la mode. N'était-il pas à propos que les conciles fissent une justice exemplaire de tels égaments? Et, lorsque tout ce fond de musique mondaine apportait dans le plain-chant les traits, les séries de petites notes (*notulæ*), les cadences exagérées, toute l'expression, en un mot, de l'art profane moderne, un concile n'avait-il pas raison de demander la suppression de ces abus? *Abbrevietur cantus, quando plures sint notulæ quam par sit*[2]? Mais, au pis aller, parvint-on à établir par d'autres arguments (car nous ne regarderons jamais ce texte comme péremptoire) qu'un synode provincial a demandé quelque part d'abréger le chant ancien, il ne s'ensuivra pas qu'il y a une décision générale de l'Église là-dessus; il ne sera pas prouvé qu'il

[1] Voir la note D.

[2] M. l'abbé Petit pense qu'il est ordonné surtout de dégager la pénultième brève en reportant les notes qui la chargeaient sur les syllabes accentuées. *Dissert. sur la psalmodie*, p. 246.

faut aujourd'hui abréger le chant, et surtout que cette opération s'est faite depuis le concile de Trente avec un *ensemble magnifique*[1]. Cet ensemble *magnifique* est celui des ouvriers de la bande noire attaquant une de ces féodales demeures que le temps lui-même respectait. Chacun en abat un morceau différent : l'un brise les pignons et les combles dentelés; l'autre renverse les créneaux des tourelles; ceux-ci sapent le donjon, ceux-là font sauter les courtines : l'opération se fait avec un *magnifique ensemble*... et le manoir est rasé. Si ce langage déplaît aux partisans des éditions abrégées, parce qu'il vient de nous, qu'ils écoutent seulement l'avis de Baïni sur le même sujet: « Dans les éditions de Venise, de Rome, de France, d'Espagne, etc., les corrections me paraissent avoir été faites toutes arbitrairement; c'est à peine si l'on y aperçoit quelque reste de l'antiquité, ou plutôt il n'y en a point. Là, c'est un squelette décharné, ici c'est un avorton monstrueux; là, c'est un habit composé de lambeaux différents; là, c'est un chant sans chant, etc.[2] »

Mais, pour montrer par qui et comment ces réformes malheureuses ont été faites, il faudrait en rappeler l'histoire. Elle est longue et pénible. Nous ne croyons pas que les dimensions de ce travail pussent l'encadrer; d'ailleurs, nous aurons à revenir plus bas sur certains détails en parlant de l'origine de plusieurs éditions. Constatons seulement, par l'aveu de ceux qui ont travaillé à ces malheureuses réformes, qu'ils ont sacrifié le chant grégorien antique et qu'ils l'ont fait arbitrairement : c'est tout ce que nous voulons prouver.

Peu après que l'édition donnée à Rome en 1614 et 1615 par

[1] *Études sur la restauration du ch. gr.*, p. 411.

[2] Baïni, *Memorie storico-critiche*, t. II, p. 120. Conf. du *Chant liturgique*, par l'abbé Jouve. Avignon, 1854, p. 84.

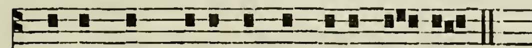
Giovanelli à l'imprimerie Médicis, avec l'approbation de Paul V, eut paru, des travaux différents s'exécutèrent. Cette révision, en effet, s'était bornée à une ébauche. On la laissa tomber. La partie des offices du soir ne fut jamais publiée, et le Graduel lui-même, qu'on veut ressusciter aujourd'hui, dort sans gloire dans cinq ou six églises de Rome.

La France fut loin de se ranger à cette réforme, tellement peu « ordonnée et imposée » par les souverains pontifes, que personne n'y sembla prendre garde. Des éditions se fabriquèrent de çà et de là, et chaque chantre, dans les églises où l'on n'avait pas encore de livres imprimés, se chargea d'écourter sur le pupitre même le chant traditionnel dont il ne comprenait plus la mélodie. Il faut pénétrer un peu pourtant dans les secrets de ces corrections musicales. On en aura une idée lorsque nous aurons cité trois hommes du dix-septième siècle qui écrivirent, le premier pour la France entière; le second, pour une province; le troisième, pour une congrégation religieuse. Ce sont Nivers, Jean Millet et le P. Bourgoing. On a fait une réputation au premier comme musicien érudit; nous sommes loin de la contester; mais, dans la question du plain-chant, nous croyons devoir placer les deux autres auprès de lui : leur mérite est égal.

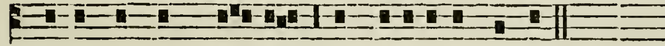
I. Nivers, « organiste de la chapelle du roy (Louis XIV) et maistre de la musique de la reyne, » a publié en 1683 une *Dissertation sur le chant grégorien* qui donne la mesure des idées de l'époque en ce point. Dans le chapitre x, *de la Quantité des notes*, après beaucoup de citations qui supposent des recherches, l'auteur en vient à apprécier la réforme qu'il faut faire subir au plain-chant par la méthode d'abréviation. D'abord il juge le chant grégorien, non point par ce qu'il est, mais par ce qu'il devrait être, si on lui applique les règles de la composition musicale.

« Les règles de la composition ne permettent pas que le pro-

grès de notes se fasse immédiatement sur les cordes qui ne sont pas essentielles au mode dont il s'agit, ny que la multiplicité des notes rebatte deux ou plusieurs fois la mesme corde, ny que deux cadences de suite tombent sur le mesme degré. Or plusieurs parties du pleinchant, non-seulement des manuscrits, mais des impressions mesme, sont encore remplies de tous ces défauts (p. 72). » Là-dessus viennent des exemples parmi lesquels nous croyons bien qu'il y en a où les réformes proposées s'appliquent justement, parceque les défauts dont se plaint Nivers n'appartiennent pas au texte ancien. Ensuite notre musicien signale les endroits *corrompus* par la surcharge des notes; et malheureusement il ne distingue pas ceux qui portent ces notes depuis saint Grégoire, et ceux qui ne les ont reçues que depuis un siècle. Dès lors qu'il y a des vocalises prolongées dans un passage, le passage est fautif : tout cela est à supprimer. Mais, par compensation, d'autres endroits semblent à notre réformateur trop simples et trop nus. Pour rétablir l'équilibre, il ajoutera, il brodera. « Voyons encore, dit-il, comme on a passé d'une extrémité à l'autre, de la quantité de notes superfluës à la simplicité de celles qui doivent estre variées et multipliées. Je veux dire qu'il y a certaines antiennes et des plus grandes festes de l'année dont le chant est si simple et férial, qu'elles ressemblent plutost à des oraisons que l'on récite tout droit, qu'à des antiennes dont le chant doit estre varié. Telles sont les trois antiennes des matines de la Pentecoste, dont voicy les commencements :



Factus est repente de cœlo so-nus.



Confirma hoc De - us quod opera-tus es in, etc.



« Ces chants, véritablement, pour des antiennes, n'ont pas la gravité et la bienséance ecclésiastique, qui consiste à varier et composer un nombre raisonnable de notes sur certaines syllabes que la prudence du compositeur y sçait imposer, et c'est ce chant nouveau qu'un sçavant cardinal interprète un chant bien fait et sagement composé, etc.

« Par exemple, voicy comme ces antiennes sont corrigées :





« Ce chant n'est-il pas plus conforme à la solennité, à la bienséance et à la gravité que requiert le service divin? Et toute cette correction ne consiste qu'à varier et adjouter quelques notes avec prudence et discrétion. Car c'est la mesme substance du chant, le mesme ton, le mesme mode, les mesmes cadences; mais la modulation en est variée conformément à la décence ecclésiastique. Quelques-uns ont pensé que ce chant tout droit avoit esté peut-estre imposé à ceste antienne : *Factus est repente de cœlo sonus*, pour exprimer le son de la trompette et du tonnerre. Mais cette opinion ne peut subsister, parce que 1° la trompette n'est pas bornée à un seul son, mais son estendue va jusques à la sixième majeure, six différents sons tout de suite et par degrez conjoints, sans compter sa quarte en bas et ses octaves qu'elle a encore justes et pleines. Or cette correction représente parfaitement la trompette, puisque le commencement

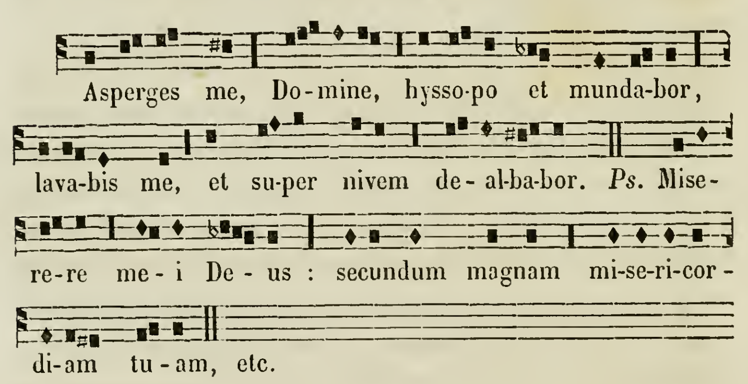
de cette antienne, de la manière qu'elle est modulée, procède par la quarte en descendant, remonte aussitôt à la dominante, procède ensuite par degrez conjoints jusques à la tierce majeure, puis enfin retombe et se termine sur sa dominante, qui est la véritable corde et la plus essentielle de la trompette, et tous ces tons variés sont précisément les tons naturels de la trompette. 2° Le tonnerre n'a pas seulement un son, mais il tonne tantost faible et bas, et tantost fort et haut, ce qui ne se peut pas moins exprimer que par la continuation d'un seul et mesme ton. 3° Pour montrer que cette raison est nulle et sans aucun fondement, c'est que dans les autres antiennes, auxquelles on a imposé ce mesme chant tout droit, il n'y a ny trompette ny tonnerre : *Confirma hoc Deus; Emitte spiritum tuum; Zelus domus tuæ; Euntes ibant; Post dies octo;* etc. Mais en voilà assez...» (P. 86 et suiv.)

Oui, dira le lecteur, assez... et trop! On serait tenté de sourire en lisant ces naïvetés, si les funestes conséquences de pareils principes n'étaient encore là devant nos yeux. C'est cette manie de tout juger par son goût personnel, de tout soumettre à son sens particulier, suite non avouée, mais réelle de la réforme, que l'on retrouve ici. Au dix-septième siècle, on défigure le chant grégorien, on le mutile, on le démolit. Au dix-huitième siècle, en vertu des mêmes axiomes, on verra, chose plus dangereuse! des liturgistes substituer aux prières et aux rites de l'Église catholique des prières et des rites de leur choix, même de leur composition; et, pour qu'aucun tort ne manque à cette œuvre d'une naissance douteuse, après qu'elle aura été introduite dans nos temples dégradés et mutilés aussi au nom d'un prétendu bon goût, on lui prêtera pour s'exprimer un chant lourd et insipide. Jamais un mal n'arrive sans qu'un autre mal le précède : les fautes et les erreurs du dix-huitième

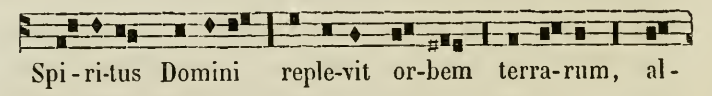
siècle sont en germe dans le dix-septième, lors même que celui-ci ne paraît pas s'en douter.

Déjà les essais de composition vont se révéler. On trouvera des hommes qui ne craindront point d'entrer en lutte avec l'antiquité chrétienne, et qui s'offriront à suppléer saint Grégoire. Nivers est un de ces hommes-là. Il écrit, sans se troubler, un Graduel et un Antiphonaire «*in usum monialium*[1], » dans lesquels le chant connu jusqu'alors est complétement travesti, n'existe plus en aucune façon. Et cependant l'archevêque de Paris, François de Harlay, dans son approbation, déclare que ces livres de Nivers sont « notez conformément au chant grégorien. » Prenons quelques exemples dans les morceaux les plus connus :

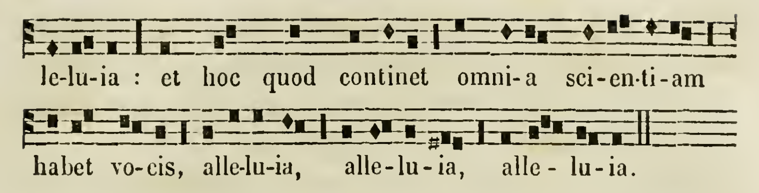




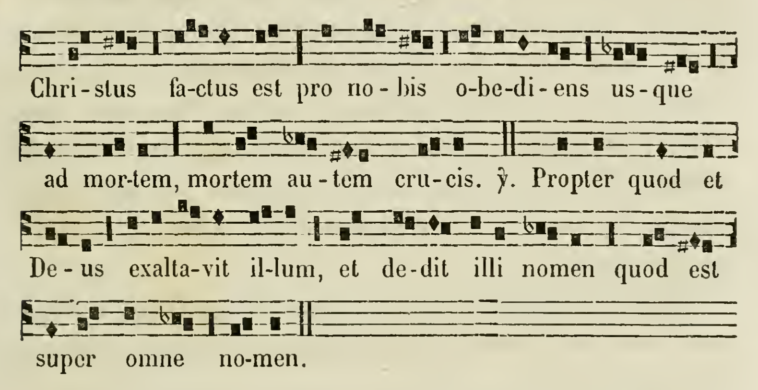
INTROIT DE LA PENTECOTE.



[1] Graduale Romanum juxta missale Pii V, cujus modulatio concinne disposita, in usum et gratiam monialium Ordinis S. Augustini opera, et studio Guillelmi Gabrielis Nivers. — A Paris, chez l'auteur, proche Saint-Sulpice. L'édition que nous suivons est de 1696.



Enfin le répons *Christus*, une de ces sublimes mélodies dont l'éternelle beauté fait l'admiration des siècles chrétiens, est remplacé par la platitude suivante :



Quelle nécessité et quels avantages a-t-on pu trouver à une pareille réforme? Nivers a beau posséder un « *privilége du roy* » pour éditer ses livres, rien ne lui donnait le droit de substituer ses idées à celle de la tradition : et c'est ce qu'il a fait. Mais poursuivons.

II. Millet de Fondremand publia à Lyon, en 1666, un volume in-4°, aujourd'hui rare, dont voici le titre : « *Directoire du chant grégorien, par Iean Millet, chanoine sur-chantre en l'insigne église métropolitaine de Besançon. Ouvrage extrêmement utile à tous ceux qui sont obligés au chœur*[1]. » Quoique les idées exposées

[1] Nous ne prétendons pas nier la science et les curieuses recherches de cet auteur. Il écrit en particulier sur la solmisation par les nuances des choses fort intéressantes. Nous ne le considérons ici que comme cédant aux idées de l'époque sur l'abréviation du chant.

dans ce livre ne se basent réellement que sur des exemples tirés du Graduel et de l'Antiphonaire bisontin, il vient parfaitement à notre affaire. Nous y retrouvons les prétendus principes suivis alors contre le chant de saint Grégoire.

Au moment où écrivait le sur-chantre Iean Millet, le chant de la liturgie bisontine était encore généralement conforme au chant grégorien. Aux quinzième et seizième siècles, toutes les anciennes liturgies françaises, si l'on excepte Lyon, possédaient le même fond commun et le même chant; et dans les offices où l'on avait adopté des paroles particulières le chant était ordinairement emprunté à la liturgie romaine. Mais, après l'application des principes émis par le vénérable chanoine, le Graduel bisontin ne devait pas être plus grégorien que ne le sont tous les livres mutilés et altérés de la même époque. Il en sera reparlé plus loin.

Si l'on veut connaître les théories qui amenèrent ce changement, nous ne demandons qu'une chose, qu'on ait la patience de lire ce qui suit :

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

DES NOTTES INUTILES QUI SE RENCONTRENT DANS LES VIEUX LIVRES, ET DE LA MANIÈRE DE LES RETRANCHER.

« Il est presque impossible de vous donner des règles infaillibles pour bien retrancher toutes les nottes inutiles qui sont dans nos vieux livres, à moins de faire un traité particulier qui tiendrait la moitié de celuycy. Aussi est-ce plutôt le devoir d'un compositeur que celui d'un choraliste, et pour le plus court, il serait bien à propos qu'on les fit corriger par un compositeur savant. Néantmoins, ie tascheray de vous en donner en ce chapitre quelques connoissances, afin que vous puissiez remarquer où elles sont, pour les éviter ou les retrancher avec iugement, et

ne pas faire comme ceux qui à chaque ligne (cherchant la briefveté) se meslent de les retrancher, et qui dès aussitôt qu'ils en voyent sept ou huit sous une syllabe, en saultent et retranchent la moitié, ce qui est très absurde, d'autant plus qu'il faudroit que ceux qui chantent avec eux, pour s'accorder ensemble eussent la même pensée pour en retrancher tout autant qu'eux [1] : voyons donc où légitimement on peut en retrancher.

« Tout le plain-chant a été divisé en deux tomes, l'un que l'on appelle Graduel, l'autre Antiphonaire. Le Graduel comprend les Introïts, les Graduels, les Alleluia, les Proses, les Tracts, les Offertes, les Postcomunes, les *Kyrie eleison*, les *Gloria in excelsis*, les *Sanctus*, les *Agnus*, et généralement tout ce qui est chanté à la messe.

« L'Antiphonaire contient les Antiennes, les Psalmes, les Hymnes, les Respons, et généralement tout ce qui est chanté aux vespres, excepté les Alleluia, les Proses que l'on chante aux IIes vespres des doubles qui sont tirés du Graduel.

« Dans l'Antiphonaire, ie n'ai pas remarqué qu'il y ait beaucoup à retrancher, sinon dans quelques Respons, principalement à ceux des matines du jour de la très-sainte Trinité et de la Feste-Dieu où il y a plus à retrancher qu'à tout le reste. C'est sans doute que ces Respons ont été composés bien après les autres et que ceux qui les ont composés, soit par bizarreries ou autrement, n'ont pas voulu suivre entièrement l'ordre qui est observé dans les autres.

« Par la recherche curieuse que ie ay faite dans l'Antiphonaire, ie n'ay remarqué que vingt Respons, où il faille rechercher par dessus ceux dont ie viens de parler excepté ceux des festes et pa-

[1] Il est difficile de raisonner d'une manière plus solide, et le chanoine Iean Millet s'avance en homme prudent.

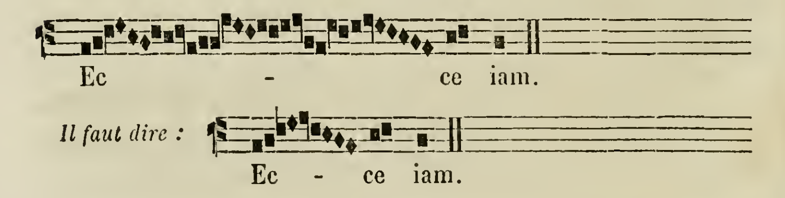
trons des églises particulières et fondations anciennes dans ce diocèse qui auront esté composé en divers temps.

« Dans le Graduel il y a bien plus à faire et hors des Introïts et Postcomunes où il y a peu à retrancher, tout mériterait d'être corrigé. Pour commencer, ie vous diray qu'il y a deux sortes de nottes inutiles : les unes que i'appelle nottes de confusion, les autres nottes de répétition. Celles de confusion se rencontrent quand il y en a trente, quarante et davantage sous une même syllabe, celles de répétition quand on répète la mesme chose ou approchant de ce qu'on a desià dit.

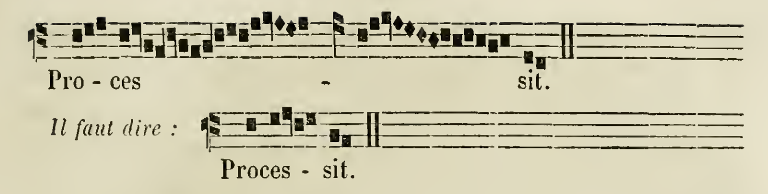
« Exemple pour retrancher les nottes de confusion.

« Quand on trouve des nottes par confusion, il en faut dire cinq ou six sur la syllabe où elles sont et quelquefois davantage selon qu'il en faut, pour tomber sur la syllabe qui suit, et de ces cinq ou six nottes vous en direz les deux ou trois premières des confuses, comme elles sont marquées ou approchant, saultant toutes les autres, excepté deux ou trois dernières, en sorte que vous puissiez tomber sur la syllabe qui suit celle où sont les nottes de confusion, comme vous pouvez remarquer dans les trois exemples suivants ou vous verrez des nottes de confusion au commencement d'un chant, d'autres au milieu, d'autres à la fin.
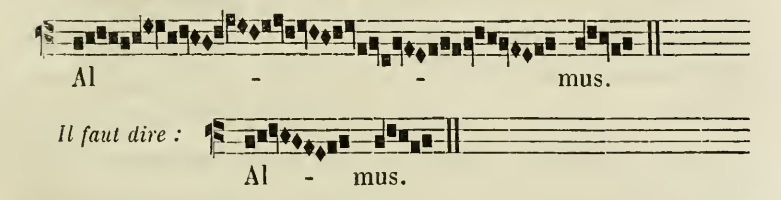
« Exemple des nottes de confusion quand elles sont au commencement d'un chant :



« Exemple des nottes de confusion quand elles sont au milieu d'un chant :



« Quand les nottes sont à la fin d'un chant :



« Nous faisons grâce des nottes de répétition [1]. »

En parcourant cet *imbroglio*, on est frappé de l'incertitude, de l'embarras qui règne chez l'auteur pour déterminer une théorie quelconque d'abréviation. Lorsqu'il ne comprend pas une mélodie dont les phrases sont longues, il s'en tire en appelant cela des « nottes de confusion qu'on doit retrancher. » Rien n'est plus confus d'ailleurs que l'idée qu'il veut donner de ces notes, et on pourrait croire qu'il vise à une définition *imitative*. Si au contraire les phrases mélodiques ont des membres symétriquement disposés qui se répètent, il faut retrancher encore, c'est évident! puisque ce sont des « nottes de répétition. »

Et remarquez, s'il vous plaît, le sérieux qu'apporte à cette opération, « Iean Millet, sur-chantre en l'insigne église métropolitaine de Besançon. » Il n'entend pas qu'on le confonde avec ces chantres vulgaires qui « à chaque ligne (cherchant la briefveté) se meslent de retrancher les nottes, et qui, dès aussitôt qu'ils en voyent sept ou huit sous une syllabe, en saultent ou retran-

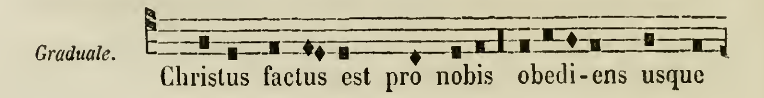
[1] *Directoire du chant grégorien*, p. 42 et suiv.

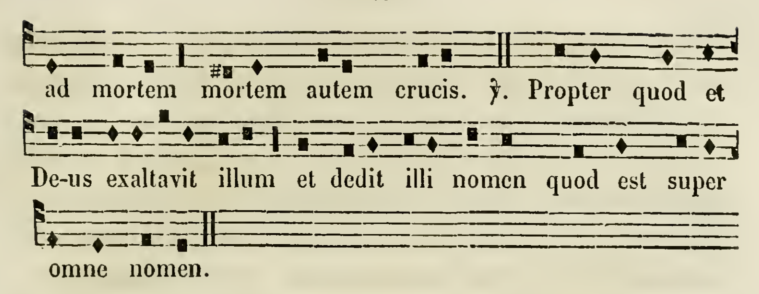
chent la moitié » — renseignement précieux qu'il faut constater en passant sur le magnifique ensemble avec lequel se faisait dans les églises le travail d'abréviation — ; mais notre auteur veut « qu'on retranche avec iugement, » absolument comme les médecins de Molière qui entendaient tuer leurs malades selon les règles de la Faculté. Or les règles que pose Iean Millet sont aussi obscures qu'elles sont arbitraires. Ne vous étonnez donc pas si dans les livres de Besançon qui ont été réformés sur de telles bases on ne retrouve plus un chant qui soit vraiment grégorien.

III. Le troisième personnage que nous avons voulu présenter comme spécimen des réformateurs, c'est le P. Bourgoing, de l'Oratoire, maître de chapelle à la maison de la congrégation à Paris. Voici le titre de l'ouvrage dont nous allons extraire quelques citations : *Brevis psalmodiæ ratio ad usum presbyterorum congregationis Oratorii*, Paris, Ballard, 1634, in-12. C'est une sorte de *Directorium chori*, où, après l'exposé de certaines règles liturgiques et cérémonies, on trouve la notation d'une foule de psaumes, d'invitatoires, leçons, messes, etc.
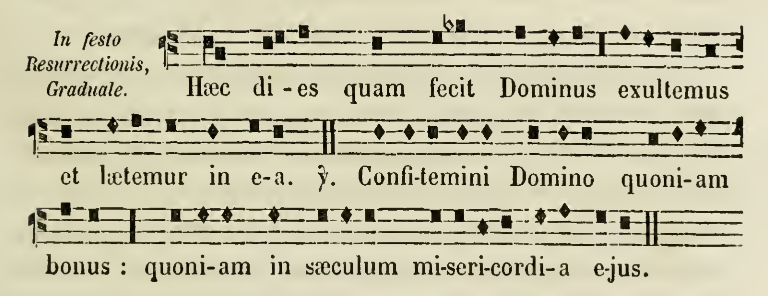
Tout cela est fait d'après la méthode la plus étrange, et la manie d'abréger, de retoucher, de composer y est poussée à ses dernières limites. Nous n'avons pas recherché si l'œuvre du P. Bourgoing fit plus tard autorité à l'Oratoire du cardinal de Bérulle ; mais ce que nous pouvons dire, c'est qu'il est impossible de s'éloigner des traditions de l'Eglise plus que dans ce livre. Le chant y est tellement abrégé, que ce n'est plus qu'une ombre de mélodie, un récit plus ou moins accentué.

On peut en juger par le travertissement de quelques morceaux plus connus. Voici d'abord le *Christus* du Jeudi saint :





Nous donnons encore un autre chef-d'œuvre de brièveté. C'est le graduel de Pâques.

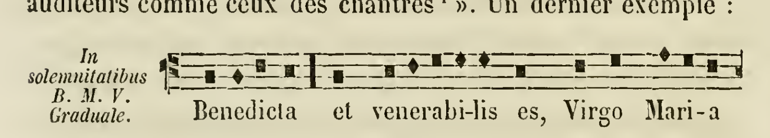


Du reste le P. Bourgoing ne cache pas son jeu. Il abrége sans pitié ; mais il l'avoue. En tête de la messe de *Requiem* on lit :

« Nous ajoutons ici la messe pour les défunts, selon le chant ordinaire; et, quoique pour *être plus court* nous supprimions quelques notes qui paraissent superflues, ce n'est jamais aux dépens de la mélodie ; il y a au contraire un avantage, puisque ces longueurs qui pourraient causer de l'ennui ont disparu. En cela nous avons imité un usage fort à la mode dans les églises : les meilleurs chantres, en effet, ont coutume de retrancher dans l'exécution ces longues tirades de notes[1]. »

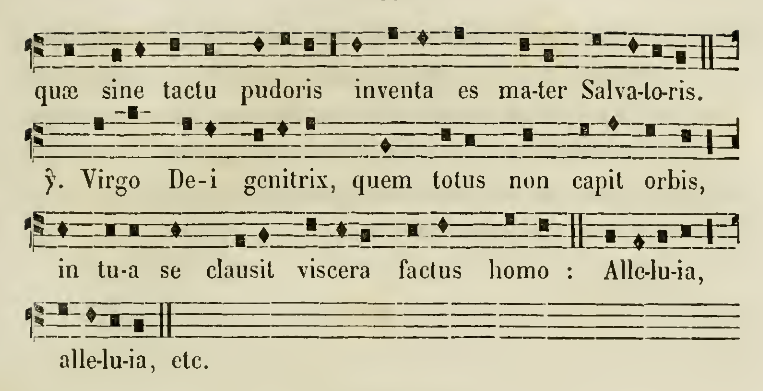
[1] « Addimus hic missam defunctorum juxta cantum ordinarium, et quamvis *brevitatis causa* aliquas resecemus notas, quæ videntur superfluæ, id tamen fit sine dispendio et detrimento cantus, immo cum aliqua gratia dùm prolixitas

Toujours le même fait. On mutile le texte ancien, et cela sans accord, sans ensemble, suivant le caprice particulier. Chaque chantre dans son église s'est constitué juge souverain de l'œuvre de saint Grégoire et tous les jours la condamne à quelque supplice nouveau. Mais le P. Bourgoing les laisse tous bien loin derrière lui. Pas d'abréviateur qui puisse lutter avec notre respectable Oratorien. Après avoir annoncé qu'il va donner les divers chants de la messe et les offices de la semaine sainte, il ajoute : « Nous avons suivi notre usage pour le chant qui est simple, exact, *et court*. Nous avons omis ces notes multipliées et ennuyeuses : ce n'est pas pourtant que nous méprisions le chant reçu dans les églises cathédrales ou paroissiales (au contraire, nous sommes pleins de respect pour lui); mais nous aimions la brièveté, que nous entendons demander de partout. Nous avons réduit autant que possible le chant aux proportions du texte ; égalant le nombre des notes au nombre des syllabes seulement, afin qu'elles se soutiennent mutuellement et conspirent ensemble à ramener vers le culte de Dieu les esprits des auditeurs comme ceux des chantres [1] ». Un dernier exemple :



quæ tœdii causa esse potest, tollitur; qua in re imitati sumus usum in ecclesiis receptissimum, probatissimi enim quique cantores inter cantandum largos notarum tractus solent rescindere. » (*Brevis Psalmod. ratio. Supplem.*, p. 1.)

[1] « Porro in cantu morem nostrum cantandi simplicem, exactum et *brevem* secuti sumus, omissa morosa illa notarum multiplicitate ; non cantus in Ecclesiis tum cathedralibus tum parochialibus usurpari soliti fastidiosi contemptores effecti (illum quippe imprimis veneramur), sed *brevitatis amatores* quam ab omnibus audimus desiderari. Commensuravimus quantum fieri potuit textum cantui, syllabasque notis quantitate adæquavimus, ut unum alteri suffragetur et utrumque conspiret ad colligendos in Dei cultum tum auditorum, tum cantantium animos. » (*Ibid.*, p. 234.)



On croirait, en retournant les feuilles de ce petit livre, que l'auteur a engagé le pari de détruire le chant de l'Église jusqu'aux fondements. Peut-être s'était-il demandé simplement s'il ne découvrirait pas une méthode d'abréviation telle, que les réformateurs futurs n'eussent plus rien à faire après lui. Cette méthode, il l'a certainement trouvée, et le chant monosyllabique du P. Bourgoing, de l'Oratoire, demeurera comme le *nec plus ultra* des exagérations où peut conduire la fausse interprétation donnée à ce texte du concile de Reims : « *Abbrevietur cantus quantum fieri poterit.* »

On souscrit sans hésiter au terme si juste employé par le savant Mersenne, des Minimes, dans l'approbation de l'ouvrage de Bourgoing : « Artem *novam* et exactam psalmodiæ canendæ a R. P. Francisco Bourgoing... concinnatam perlegi, etc. » C'était en vérité un art tout à fait *nouveau* que celui de ces réformateurs. Si l'on peut appliquer à Nivers et à Millet le mot de Baïni, « qu'à peine l'on aperçoit (chez eux) quelque reste de l'antiquité : » on doit ajouter avec lui que chez le P. Bourgoing « *il n'y en a plus de vestige.* »

Pour donner une notion complète du travail de réforme entrepris au dix-septième siècle, il aurait fallu peut-être citer des

extraits des autres livres publiés alors. Nous croyons néanmoins par ces exemples avoir suffisamment édifié le lecteur sur ce fait, que les livres imprimés ne contiennent pas le chant grégorien, les réformes qui ont été opérées depuis le seizième siècle n'ayant produit qu'une altération capricieuse du texte ancien et par suite une énorme confusion.

CHAPITRE IV

DES PRINCIPAUX CARACTÈRES DU CHANT GRÉGORIEN.

Après avoir dit où le chant grégorien se trouvait et où il ne se trouvait pas, il reste à le désigner par des traits qui puissent le faire reconnaître. Cette question est en soi très-étendue. Sans doute, si nous voulions parler de la tonalité du chant ecclésiastique, des huit ou des quatorze modes; étudier le caractère particulier de ces modes et des différentes pièces auxquelles ils s'appliquent; si nous entrions dans la discussion de quelques points débattus, à savoir, par exemple, si l'on doit ou non introduire tel signe d'altération dans le plain-chant; si l'on doit admettre l'accompagnement, et quels principes généraux lui conviennent; si après cela nous avions l'intention de faire ressortir les caractères esthétiques de nos mélodies, etc., il faudrait un traité complet. Ce chapitre sera seulement une esquisse.

I. Lorsque nous ouvrons les manuscrits antérieurs à la corruption du chant de l'Église, nous sommes frappés, au premier coup d'œil, de l'abondance des notes qui se rencontrent dans certaines parties de l'office liturgique. La même syllabe est

exprimée par une série de sons : c'est là encore ce qu'on appelle des *neumes*, et voilà le troisième sens de ce même terme. Nous avons vu déjà le mot *neume* désignant : 1° les caractères primitifs de notation ; 2° les vocalises que l'on ajoutait aux antiennes pendant le quinzième et le seizième siècle, vocalises qui ont leur place réelle à l'*Allelluia* de la messe ; 3° enfin le mot neume s'entend de ces suites de notes, divisées par groupes de diverse étendue, qui ont toujours fourni le chant du verset du graduel et de l'*Alleluia*. On en rencontre en effet moins dans les autres endroits, et l'on peut dire que le chant de l'Église en général présente peu de développements mélodiques.

Depuis les derniers siècles, nous avions perdu l'habitude de ces neumes. C'est justement dans les morceaux où ils se rencontraient que les réformateurs firent le plus de suppressions, et les livres modernes en furent dépouillés. Mais on ne peut pas s'expliquer comment certains auteurs ont avancé que ces neumes n'étaient pas anciens, et que le chant grégorien des premiers siècles se faisait remarquer par une excessive simplicité : c'est là l'erreur de plusieurs abréviateurs. Nivers y a donné, et l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien* le reprend fort à propos : « *Ce luxe de vocalises*, dit-il, était regardé comme un défaut capital par Nivers, et cependant il existe bien certainement dans les manuscrits les plus anciens, en sorte que l'opinion de cet auteur ne repose ici sur rien de solide[1]. » Il n'est donc pas possible de tolérer davantage ce que l'on entend dire à des partisans peu instruits des éditions abrégées, qu'il existe des manuscrits anciens ainsi dépouillés de notes. Tenir un pareil langage aujourd'hui, c'est afficher une impardonnable ignorance. Mais, s'il est certain que

[1] *Études sur la rest. du ch. gr.*, p. 22.

les neumes se retrouvent dans les livres les plus voisins de l'époque grégorienne, on voit facilement pourquoi ils ont de nos jours subi de déplorables mutilations. Lorsque la musique moderne eut envahi le monde artistique et capté les esprits avec tout l'attrait de la nouveauté et les effets admirables de l'harmonie, le chant de l'Église parut fastidieux. Les traditions d'exécution se perdaient ou étaient déjà perdues : une ruine devait entraîner une autre ruine. Ne comprenant plus le sens des neumes, les chantres ne trouvèrent rien de mieux que de les retrancher, comme nous l'avons fait voir dans le chapitre précédent. On doit commencer par les rétablir si l'on veut la restauration du chant grégorien : jusque-là on ne lui aura pas rendu sa véritable physionomie; il ne pourra pas reprendre son nom.

Conçoit-on une restauration, en effet, sans un rétablissement aussi complet que possible de ce qui existait auparavant, et peut-on dire que l'on rétablit un monument dans sa figure primitive si, de propos délibéré, on en écarte quelque partie considérable? Je sais bien que les partisans des livres actuels ou abrégés disent à cela que les neumes sont fastidieux ; qu'il faut, dans une restauration, restituer seulement les parties de l'édifice vraiment belles et négliger les autres; que les neumes sont au chant grégorien ce que sont les statues incorrectes de l'époque romane au portail de nos églises; qu'il y a un éclectisme à faire, etc.

Supposons que cette théorie soit admise; qu'en résultera-t-il? Voulez-vous le savoir? Ce n'est pas bien difficile, et il ne faut pas s'épuiser en suppositions pour le deviner. Prenez les livres que nous ont obtenus trois siècles d'application de ces principes, et dites s'il est possible d'imaginer un pêle-mêle semblable. C'est parce que *les neumes étaient fastidieux* qu'à Venise ou à Rome on retranchait vingt notes au même endroit où en

JES VARIA

Sur le

\-

men.

\-

men.

\-

men.

\-

men.

\-

men.

\-

men.

\-

men.

\-

men.

TABLEAU COMPARATIF DE QUELQUES VARIATIONS APPORTÉES AU TEXTE DE L'ANCIEN CHANT GRÉGORIEN

Sur le verset : *Propter quod et Deus.*

ÉDITION DE REIMS Texte des Manuscrits).	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no-men.
P. LAMBILLOTTE *Esthétique*, p. 362 Texte des Manuscrits.	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no-men.
P. LAMBILLOTTE *Graduale Romanum*, 1857.	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum, et de-dit il-li no-men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE PAUL V. *Rome*, 1614	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum et de-dit il - li no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE PAUL V *Arrangée à Malines*, 1854	Propter quod et De-us exalta-vit il - lum, et de-dit il - li no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DU P. BERTHOD *Chez Lacaille*, 1667	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il-li. no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DU P. PASCHAL *Chez Lacaille*, 1690.	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum, et de-dit il-li. no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE NIVERS *Paris*, 1701.	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE L. SEVESTRE *Paris*, 1728.	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il - li no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE LISBONNE *Thaddeo Ferreira*. 1782.	Propter quod et De-us exalta-vit il-lum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE TURIN *Paravia et Cie*, 1847.	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il-li no-men quod est su-per om-ne no - men.
ÉD. DE DIJON 1850.	Propter quod et De-us exalta-vit illum et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no-men.
ÉD. DE RENNES *In fol.*, 1853.	Propter quod et De-us exalta-vit il - lum et de-dit il - li no - men quod est su-per om-ne no-men.
ÉD. DE RENNES *In-12*, 1854.	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no-men.
ÉD. DE DIGNE 1855	Propter quod et De-us exalta-vit illum, et de-dit il-li no - men quod est su-per om-ne no-men.

France on n'en supprimait que dix; c'est parce qu'*il ne faut rétablir de l'antiquité dans un monument que les belles choses seules* que nous voyons ici un membre de phrase musicale et là un autre membre tout différent du premier, placé sur la même syllabe; c'est parce qu'*il y a un éclectisme à faire*, en un mot, que pas un des livres édités depuis deux ou trois cents ans ne s'accorde avec un autre[1]. Donnons un seul exemple. Qu'on ouvre quelques livres de cette époque à un des endroits les plus faciles à retenir, toujours au même répons, *Christus factus est*. Voici le verset qui le suit, d'après l'édition de Paul V et la copie de Malines, puis d'après les éditions de Berthod (1667), et Paschal (Paris, chez Lacaille, 1690), dont la première a servi de type aux livres de Dijon et à ceux de Nivers, par conséquent, aux éditions actuelles de Rennes et de Digne. Ajoutons-y encore d'autres versions de pays et de dates différentes. On remarquera les altérations et le caprice qui règnent dans tous ces livres, en les comparant avec le texte de la Commission de Reims et du P. Lambillotte (*Esthétique*, p. 362), où les neumes sont conservés d'après les manuscrits[2]. Nous remettons en notes carrées les notes musicales adoptées dans cet exemple par le P. Lambillotte, sans faire aucune observation, pour le moment, sur le rhythme qu'il a cru devoir employer. (Voir le tableau.)

Il n'y a rien à ajouter à des faits semblables : ils sont par eux-mêmes assez éloquents.

[1] Il faudrait excepter les reproductions et les copies du même livre; et encore là, malgré la supériorité de correction de l'imprimerie sur l'écriture manuscrite, trouve-t-on des différences. Au dix-septième siècle il y a eu des éditions données en France dans diverses villes, et elles se ressemblent à peu près : cela vient de ce qu'elles sont faites l'une sur l'autre. Quelques partisans des abréviations ont paru ignorer ce fait, ou n'ont pas voulu l'avouer.

[2] Cet extrait est emprunté à l'*Esthétique* du P. Lambillotte, et non à son Graduel. Le R. P. donne ici un modèle du cinquième mode, dans lequel il a

En thèse générale, on ne peut donc pas vouloir la suppression des neumes, parce que c'est, après tout, substituer l'autorité et le goût d'un particulier à l'autorité de la tradition, parce que personne ne peut ni ne doit avoir le courage de défaire et de refaire le texte de saint Grégoire que dix siècles chrétiens ont maintenu. A qui d'ailleurs confierait-on cette tâche? à un musicien? Mais, on le sait, les musiciens en général sont plutôt redoutables qu'utiles dans les questions de plain-chant. Il y a une trop grande dissemblance entre les deux genres à traiter, pour qu'on ne doive point craindre de leur voir transporter les idées du premier dans le second. La musique et le plain-chant sont deux langues dont le génie diffère : peut-on charger celui qui parle habituellement l'une d'écrire dans l'autre? Le Bœuf a fait un *Mémoire sur l'autorité des musiciens en matière de plain-chant* : la plupart de nos directeurs de lutrin et de nos maîtres de chapelle y trouveraient de nos jours des enseignements qu'ils ne paraissent pas soupçonner[1]. Quelle connais-

conservé les neumes ; mais dans son Graduel, p. 157, il a entièrement dénaturé ce même morceau par l'abréviation. Nous le donnons aussi pour qu'on apprécie en passant, par la comparaison, ce qu'il y a de grégorien et de conforme à l'antiquité dans le *Graduale romanum* du R. P. jésuite.

[1] « L'erreur n'est que trop commune aujourd'hui de croire que les musiciens, et surtout les maîtres de musique, sont les hommes les plus propres à juger sainement du chant ecclésiastique.

« Ceux qui connaissent de plus près l'étendue des lumières des musiciens soutiennent qu'il est rare qu'ils puissent raisonner savamment sur le chant ecclésiastique, et que c'est une chose encore plus rare qu'ils puissent composer du plain-chant qui soit bon et loyal. En effet, dès qu'un musicien ne peut pas raisonner pertinemment sur le plain-chant, et qu'il se méprend dans les discours qu'il tient sur cette science, à plus forte raison il n'est pas en état d'en composer ; et, si l'expérience fait voir que le plain-chant que des musiciens ont composé dans ces derniers temps n'est pas un plain-chant, on est bien fondé à conclure de là que les musiciens n'ont donc pas, par leur nature de musiciens, les qualités nécessaires pour raisonner scientifiquement sur le plain-chant, et que ces qualités ne sont pas attachées à leur profession. Un musicien en état de

sance de l'antiquité! quel sens exquis de la musique grégorienne! quelle entente de la phrase ne faudrait-il point à un réformateur! Sans compter qu'il est bien plus difficile de rattacher et de refondre que de composer : les soudures paraissent toujours. Palestrina, qui était à la fois un musicien religieux dans toute la portée du mot et un connaisseur rare en plain-chant, renonça à cette réforme. Et après de nombreuses années d'hésitations et de tâtonnements Giovanelli, son successeur, aboutit à la pauvre édition de 1614!

Qui peut, après cela, assumer la responsabilité d'une abréviation de l'œuvre primitive?

Non! une restauration ne doit consister que dans le rétablissement du fond et de la forme antiques. Nous sommes sûrs d'avoir le fond. Les neumes se lisent dans les manuscrits les plus anciens. Gardons-les religieusement. Cherchons à leur rendre leur véritable exécution, et, dussions-nous encore attendre quelques détails complémentaires, ne rejetons pas pour motif ce que déjà nous possédons. Ne brisons pas les membres d'une statue magnifique que nous avons découverte, parce qu'il manque au manteau qui la couvre ou à la couronne qui orne son front quelques fragments que nous ne pouvons retrouver.

« Mais ces neumes sont intolérables! »

Le R. P. Dufour l'affirme dans la préface du Graduel du P. Lambillotte; or, comme le fait très-bien remarquer M. l'abbé Cloët, qu'en sait-il?

Lorsqu'il écrit : « Paucissimos fideles qui intelligant et mi-

juger à fond le plain-chant doit être tel que Boëce le demande. Il doit avoir la facilité à porter son jugement, selon les règles des anciens, sur les différents modes du chant, sur les différentes manières dont les syllabes des mots sont disposées relativement au chant, sur le rapport des modes les uns avec les autres, et sur les espèces différentes des vers des poëtes. » (*Mémoire sur l'autorité des musiciens*, p. 3 et suiv.)

rentur, multos qui ægre ferant, innumeros qui ferre non possunt » (Préface du Graduel du P. Lambillotte, p. XII); on peut répondre avec l'auteur des *Remarques critiques*..... « Comment l'honorable héritier du P. Lambillotte a-t-il pu connaître en cela le goût et la sympathie des fidèles? Depuis trois cents ans, partout, si ce n'est chez les Chartreux, on chante des mélodies réformées, et non les cantilènes des anciens jours. Comment les fidèles auraient-ils pu témoigner leur préférence pour l'une plutôt que pour l'autre forme[1]? »

Laissons la question de fait. Aussi bien, plus nous affirmerions que la seule édition dans laquelle les neumes sont rétablis (celle de Reims), à mesure qu'elle est connue, est tous les jours appréciée davantage, plus les opposants répondraient qu'il n'en est rien ; plus nous citerions de diocèses ou de communautés où l'on chante les neumes, plus on nous répéterait que les neumes ne peuvent se chanter nulle part. Il n'y a donc qu'à examiner la difficulté en soi.
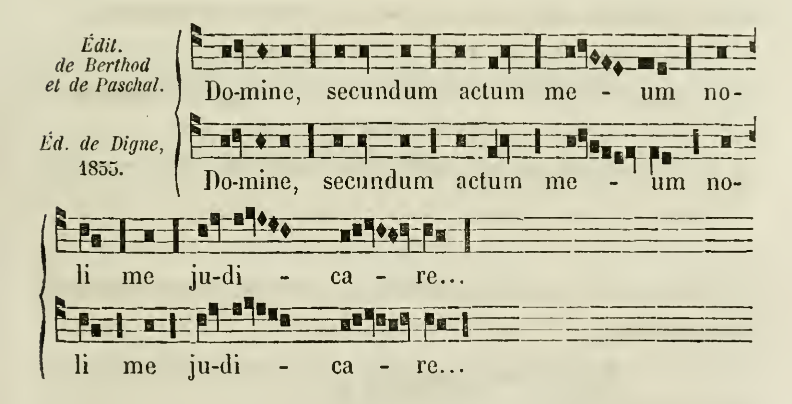
Nous sommes les premiers à avouer que les neumes, lorsqu'ils sont très-prolongés, si on ne leur donne point dans l'exécution l'allure, le mouvement, l'expression qu'ils réclament, amènent la fatigue et l'ennui ; mais nous soutenons aussi qu'on peut en rendre l'exécution très-facile et qu'alors, loin de déplaire, ils ont un charme tout particulier.

Pour peu que l'on ait entendu de la musique, on a remarqué que dans chaque mélodie il y avait une ou plusieurs phrases, et que chaque phrase présentait un sens plus ou moins déterminé. Il faudrait n'avoir aucun sentiment musical pour n'être pas en mesure de juger si une phrase ordinaire est terminée ou non. Si le sens mélodique demeure suspendu, l'oreille réclame, parce

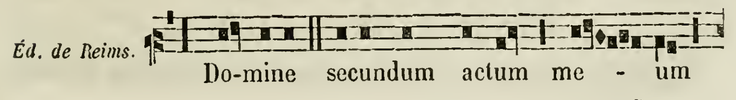
[1] *Remarques critiques*, p. 28.

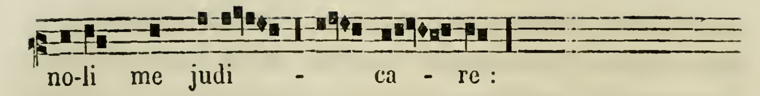
qu'elle a été frustrée dans son attente. Pourquoi vouloir que ce qui a lieu pour la musique ne s'applique pas au chant grégorien? Peut-on croire que les auteurs de nos chants traditionnels eussent fait accepter pendant des siècles à l'univers catholique des mélodies sans idée et sans expression? Et, puisque dans le chant ecclésiastique il y a des suites de notes assez étendues sur une même syllabe, les y aurait-on conservées si longtemps, supposé qu'elles ne soient qu'un amalgame confus de sons?

Les abréviateurs des neumes se sont trahis eux-mêmes auprès des musiciens. Sans avoir vu le texte des manuscrits on peut en beaucoup d'endroits deviner, par l'embarras de la phrase nouvelle, qu'il y a été fait une suppression dans l'ancienne. Qu'on chante ces passages des répons du huitième mode notés dans les éditions de Berthod et de Paschal, reproduits à Digne :
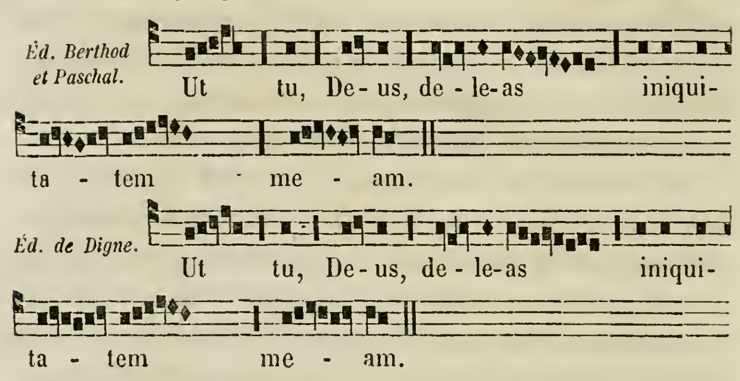


on sentira bien que la phrase est incomplète, et l'oreille n'éprouvera une véritable satisfaction que lorsqu'on lui fera entendre conformément, aux manuscrits, ce texte entier :

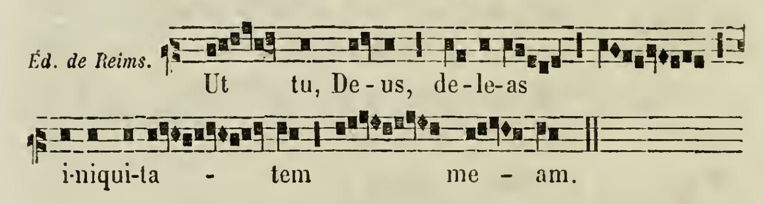




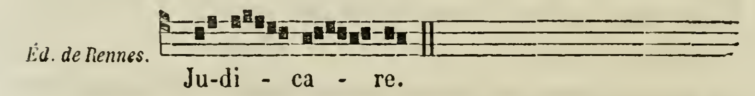
De même, quelques lignes plus bas :



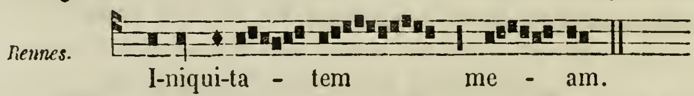
La répétition du passage appelle encore ce complément :



Nivers, qui, dans le premier cas, avait écrit comme les autres abréviateurs :
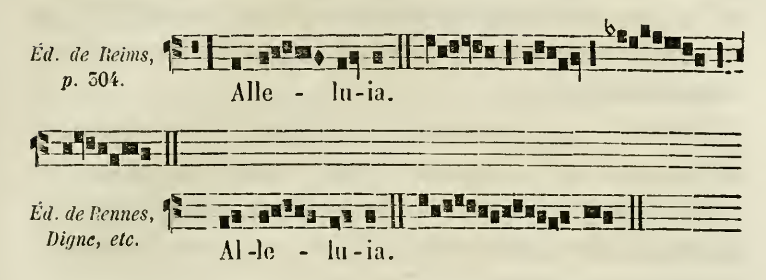


se corrige dans le second et rétablit la notation, sauf le rhythme :



Qu'on lise encore l'admirable neume de l'*Alleluia* de la Pen-

tecôte, surtout en le faisant suivre du verset, *Veni sancte Spiritus.*



Une fois qu'on l'aura entendu chanter sur les manuscrits, on ne pourra s'empêcher de déplorer les mutilations que lui ont fait subir les éditions modernes.

Lorsque l'on s'est un peu habitué à cette marche du chant grégorien, on sent la parfaite convenance des neumes, on la trouve nécessaire dans la plupart des cas. On reconnaît la vérité de ce mot de monseigneur l'évêque d'Arras dans sa Lettre au souverain Pontife sur le chant de l'Eglise : « Les neumes, bien compris et bien rendus, sont peut être la partie la plus religieuse et la plus émouvante du chant catholique. »

Ajoutons que le moyen âge les comprenait ainsi.

Comme nous, les auteurs anciens voyaient dans les neumes des phrases, partagées en périodes, composées de divers groupes de notes, que la respiration et le goût musical avaient divisés de concert. Saint Isidore écrit : « Neuma est conjunctio notularum in quemlibet modorum, quæ cantum format, distinguit, copulat et concludit; sive igitur in responsoriis, sive ubi inveniantur, summa diligentia sunt pronuntiandæ æqualiter et libentius. »

A son tour, l'auteur des *Instituta Patrum* enseigne qu'il faut se garder de joindre ensemble les groupes neumatiques faits pour être séparés, et de séparer au contraire ceux qui doivent rester unis.

Au onzième siècle Aribon pense de même : « Antiquitus fuit magna circumspectio, non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quodlibet proportionaliter et invenirent et canerent[1]. »

A la fin du quinzième siècle, au moment où les neumes allaient commencer à disparaître, Gafori comprenait encore leur rôle et leur véritable sens : « Les neumes, disait-il, sont des groupes de sons ou de notes qu'il faut avoir soin d'émettre en une seule respiration[2]. »

Cette théorie s'accorde donc avec la nature et avec l'histoire. Maintenant, dans la pratique, n'est-il pas un moyen d'indiquer aux chantres ces divisions des neumes pour que l'exécution en devienne facile ?

Ce moyen, il ne faut pas l'inventer. La tradition nous le fournira. Lorsque l'on se servait des livres notés en signes neumatiques, chaque signe représentant une ou plusieurs notes, il était aisé de joindre celles que le même caractère graphique avait unies. Les manuscrits en général observent bien ces divisions des neumes. Quelquefois on voit la voyelle qui supporte une longue vocalise, répétée sous chaque groupe de notes, comme dans le manuscrit de Montpellier, où on lit, par exemple, au 22e dimanche après la Pentecôte :

	cd	dhg*i*h*i*gf	ggfgg	fgh	kkg	hhghgf	h*i*hg	h*i*hg	h*i*	h
v'	Qui	ti........	i......	i....	i...	i.......i....		i.....	i..	ment.

que l'on rend ainsi dans l'édition de Reims :



[1] V. Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 7 ; t. II, p. 227.

[2] Gaforio, *Practica music.*, lib. I. « Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio. »

Nous avons trouvé dans un manuscrit du onzième siècle de la bibliothèque d'Arras, n° 686, quelque chose de plus curieux encore : c'est une hymne à saint Waast. Les voyelles de chaque mot sont répétées au-dessus des neumes, afin sans doute de faciliter aux chantres la vocalisation du morceau.

Dans les notations en points, on rencontre souvent les groupes neumatiques séparés les uns des autres par un intervalle[1]. Enfin, quand la note carrée a prévalu, si l'on ne peut apercevoir dans une foule de manuscrits des divisions apparentes, il en est cependant dans certains livres, notamment dans ceux des Chartreux, indiquées par des barres verticales qui traversent la portée. C'est ce dernier système de division que l'on a retenu, et qui, employé avec discernement, peut guider les chantres dans l'interprétation des neumes, en établissant des points d'arrêt plus ou moins longs, selon le sens de la phrase musicale.

Le neume prolongé placé sur la syllabe finale du verset du graduel et de l'*Allelluia* s'appelle, dans beaucoup d'auteurs, *jubilus*. Les Pères en ont parlé, et il paraît que cette sorte de chant est fort ancienne dans l'Église. Saint Grégoire affecta le *jubilus* aux offices de l'Église pour les solennités principales, surtout pour les temps de joie. L'Alleluia et le neume disparaissent durant l'avent et le carême. C'est ce que nous dit Honorius d'Autun : « Gregorius papa in festivis diebus neumam, quæ Jubilum dicitur, jubilare statuit. » Ces finales mélodiques sont encore quelque chose de très-original. Si on les supprime ou si on les écourte seulement, elles perdent complétement leur effet, preuve évidente qu'elles sont une partie essentielle de la composition du morceau.

[1] Nous pouvons citer, en particulier, l'Antiphonaire d'Albi. (Bibl. imp., n° 776, in-folio), et le Graduel de Limoges, n° 903.

Qu'on retranche, par exemple, ce neume du premier mode mixte, qui termine le délicieux verset : *Virgo Dei Genitrix*,

Éd. de Reims.
I *M.*
(*mixte*).

alors la fin de la pièce ne correspond plus ni au milieu ni au commencement ; l'oreille ne trouve pas un développement auquel elle était préparée par les phrases si harmonieuses qu'elle a entendues déjà, l'équilibre est rompu.

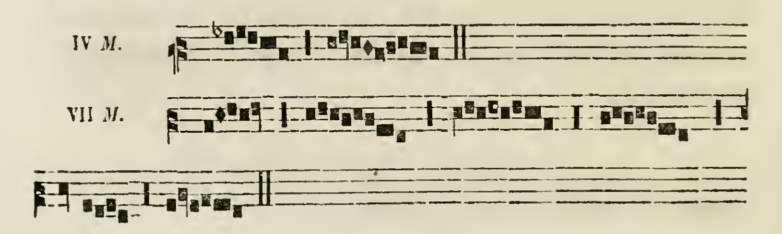
Que l'on chante comme on voudra le verset du cinquième mode *Sed sic eum volo manere*, il est impossible de ne pas trouver dans le neume final un sentiment de mélancolie charmante qui résume naturellement le morceau :

V *M.*

Ou bien cet autre du même mode :

V *M.*

Et dans les tons qui séparent le plain-chant d'avec la musique d'une manière plus tranchée, dans le quatrième et le septième, par exemple, est-ce que ces finales n'offrent pas encore un caractère remarquable?



Les formules mélodiques se réduisent à un nombre de types assez limité. Bientôt le chantre apprend à les connaître et insensiblement il les redit de mémoire, comme cela devait avoir lieu au moyen âge. Il n'est guère supposable en effet que, dans ces chœurs nombreux des monastères où retentissait la voix de plusieurs centaines de religieux, tous pussent avoir en main des livres de chant, lorsque l'exécution calligraphique d'un seul volume exigeait des années!

II. Le second caractère distinctif du chant grégorien, c'est le rhythme qui lui est propre.

Depuis que l'on discute les principes d'une restauration complète de l'œuvre de saint Grégoire, la question du rhythme a sans doute fait de grands progrès, mais elle n'est pas encore absolument résolue. Il y a quelques détails sur lesquels des études nouvelles finiront par jeter un jour complet; quand cela aura-t-il lieu? Nous l'ignorons. Constatons ce qui est déjà fait.

Le rhythme, de l'aveu de tous, consiste dans la variété des valeurs accordées aux notes et dans les repos qui séparent les phrases ou les membres de phrases du chant. Mais cette définition est incomplète et ne précise pas la différence qui existe entre le rhythme du plain-chant et celui de la musique proprement dite. Il faut ajouter que la musique procède par durées relativement isochrones, c'est-à-dire que les valeurs de ses notes et de ses repos sont dans des proportions rigoureusement mathématiques; en sorte que telle note représente exactement le double, le triple, etc. de telle autre note; et tel repos, la moitié, le tiers, le quart de tel autre repos. Le rhythme de la musique est comme une marche qui peut être variée sans doute dans ses mouvements, mais dont les pas sont relativement égaux. En un mot le rhythme musical est soumis à une mesure rigoureuse. Le plain-chant, au contraire, n'admet pas de mesure fondée sur

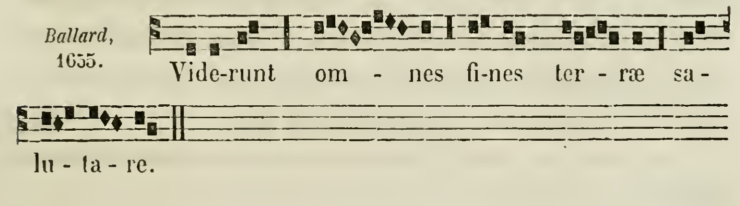
une division mathémathique de la durée. Mais, de ce que le plain-chant n'a pas la mesure de la musique, s'ensuit-il que toutes ses notes sont égales, et faut-il admettre comme type du rhythme grégorien la détestable méthode appliquée à l'exécution du chant de la liturgie parisienne? Il y a évidemment là exagération; entre la mesure musicale et les notes égales du chant de Le Bœuf, il y a un milieu. Mais il faut le prendre; car, quoi qu'on en dise, si l'on admet que la mesure doit être battue rigoureusement, nous voilà dans la musique; si l'on veut l'égalité des notes, nous voilà dans la monotonie la plus fatigante. On aura beau protester que cette égalité n'est qu'approximative, que le goût du chanteur saura bien amener de la variété dans l'expression : tout cela est supposable en théorie; mais, si dans la pratique rien ne détermine nettement et clairement pour les chantres des notes plus longues et des notes plus brèves les unes que les autres, on obtiendra ce qu'on a déjà obtenu, le martellement monotone du chant de l'Église : tout ce qu'il y a de plus contraire à la nature et à l'art. Un chanteur habile réformera peut-être sur le livre même les défauts de cette notation, et, lorsqu'on lui présentera une pièce de ce genre, il aura le talent de distribuer, suivant le sens des paroles et l'expression de la mélodie, des différences de durée dans les notes et les repos : cela prouvera une fois de plus que ce système est défectueux, puisqu'il faut le modifier pour le rendre supportable.

L'enseignement des auteurs n'est pas d'ailleurs contraire à l'idée d'un rhythme libre et dégagé de la mesure dans le plain-chant. Tout ce que l'on peut citer de textes indiquant que le plain-chant est une musique égale, *cantus æqualis*, ne doit point s'entendre de la durée mathématique donnée à ses notes : mais de la marche simple, unie, plane de la mélodie. Quant à la va-

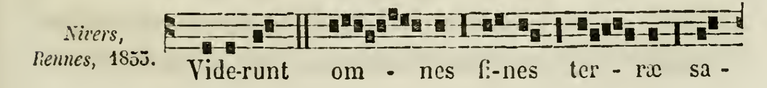
leur même des notes, elle ne doit avoir rien de trop absolument déterminé ; elle est plutôt incertaine : « Cantus planus est qui simplicibus notis *incerti valoris* simpliciter est constitutus, cujus modi est Gregorianus, » dit Tinctoris.

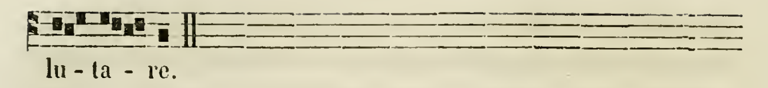
L'auteur qui a reproduit à Rennes une édition de Nivers a rassemblé un certain nombre de citations à l'appui du système des notes égales.

Il était naturel que, publiant des livres à notes égales, on cherchât à montrer qu'elles devaient s'écrire ainsi. Mais, lorsqu'on feuillette un livre de chant antérieur à la fin du dix-septième siècle ou au dix-huitième, soit manuscrit, soit imprimé, on voit partout des notes longues et des notes brèves, du moins des notes de formes très-différentes, les unes carrées à queue, les autres carrées simples, les autres losanges. C'est déjà un préjugé bien défavorable contre le système qui vient écrire toutes les notes de la même manière. Or Nivers a certainement fait cela. Il avait sous les yeux des éditions données en France, où les suppressions convenues existaient déjà : il a même pu prendre chez son éditeur Ballard des livres auxquels il a fait subir peu de changements pour le fond : mais après lui la forme n'est plus évidemment du tout la même. Là où on lisait auparavant par exemple :
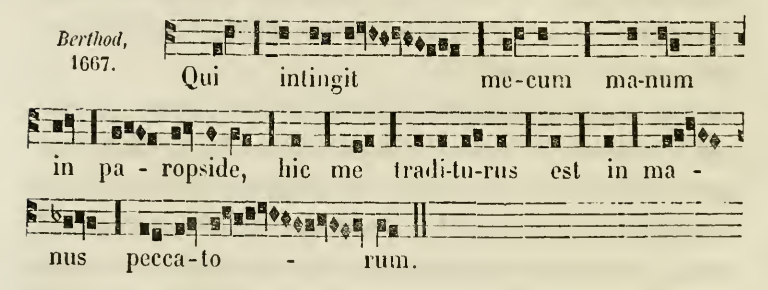


Nivers mit :
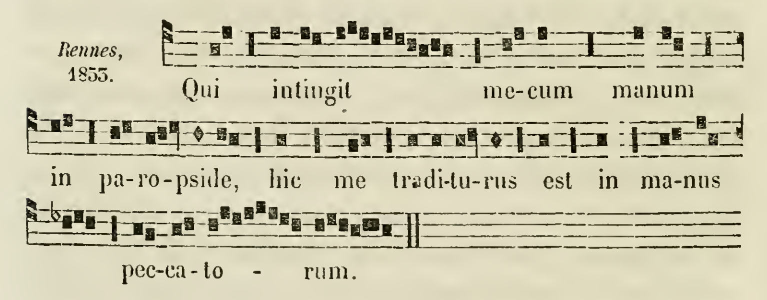




A la place de ces phrases encore chantantes, si l'on observe les brèves,



on trouve dans les livres de Nivers ces notes uniformes :



Giovanelli, dans l'édition de 1614, Guidetti, dans son *Directorium chori*, et généralement tous les éditeurs du dix-septième siècle, avaient encore gardé des notes inégales : dans les livres de l'*organiste de la chapelle du Roy* et dans ceux qui suivirent on reconnaît l'application d'un malheureux niveau.

Le dix-huitième siècle donna presque partout dans des remaniements semblables.

Le chant romain ainsi réformé aida à la composition du chant parisien ; celui-ci à son tour fit sentir son influence sur son prédécesseur. Ils se rendirent mutuellement les plus mauvais ser-

vices : le rhythme disparut, et romain comme parisien furent chantés désormais sur ce ton pesant, monotone, sépulcral, que l'on connaît.

Le système du plain-chant écrit à notes égales n'est donc pas ancien de fait. Comment interpréter maintenant les textes qui appellent le chant de l'Église un chant *égal*? Nous devons les entendre surtout d'un rhythme uni, coulant, facile, qui ne va point en général jusqu'aux variétés fortement accusées de la musique moderne, qui ne procède point avec cette impétuosité des passions profanes, qui évite les contrastes violents dans la durée des notes, mais aussi qui ne tombe point dans la soporifère égalité de tous les sons. Les auteurs qui combattent justement l'introduction de la mesure musicale dans le plain-chant sous quelque nom et sous quelque forme qu'elle se déguise, vont trop loin, à notre sens, en voulant conclure, de quelques textes, l'enseignement de l'égalité des notes, Eux-mêmes, craignant qu'on ne les accuse de nous ramener au système parisien, ont soin de demander toujours, pour l'exécution, une certaine variété dans les notes. Dans la *Revue Archéologique* n° du 15 juin 1850, p. 136, après avoir cité le texte de saint Bernard : « Musica plana est notularum sub una et æquali mensura simplex et uniformis pronuntiatio sine incremento et decremento prolationis; » l'auteur de l'article ajoute, p. 137 : « Prétendre que l'illustre abbé de Clairvaux ait voulu enseigner la froide égalité de toutes les notes dans l'exécution des mélodies grégoriennes, c'est là une chose qui ne peut plus maintenant avoir droit d'asile chez les érudits. »

On lit dans la préface du Graduel de Rennes, écrit à notes égales : « De l'Exécution du chant. — Quoique dans nos livres presque toutes les notes soient brèves à l'exception de quelques semibrèves et de quelques longues qui précèdent toujours les semi-

brèves, cela ne veut pas dire que le mouvement doit être aussi égal qu'il le serait s'il était donné par un métronome. Ainsi, quand les syllabes sont surchargées de notes, comme dans certains graduels surtout, il est bon de passer un peu plus légèrement sur ces longues suites de notes, et d'appuyer seulement un peu plus sur les notes principales du ton ou mode dans lequel on chante : c'est un moyen de donner au chant plus de vie et de mouvement. Lorsqu'au contraire chaque syllabe n'est guère surmontée que d'une note, et, dans quelques passages rares, de deux ou trois, comme cela arrive dans un grand nombre d'antiennes, le chant doit être plutôt syllabique que mesuré. Il serait, par exemple, ridicule, lorsqu'on chante une préface, un cantique ou un psaume, d'appuyer également sur chaque note, et de mesurer tellement son chant, qu'aucune syllabe ne fût plus longue ou plus brève qu'une autre, etc. »

Le savant M. Stéphen Morelot semble avoir sur le rhythme du plain-chant des idées analogues. Il écrit à propos du rhythme musi cal du P. Lambillotte : « Ce qui fait le caractère particulier de son système, ce qui le distingue de tous les autres, c'est que le plain-chant, qui, suivant la pratique universelle, était, comme son nom l'indique, dépourvu de toute variété métrique et *ne possédait qu'un rhythme essentiellement vague*, se trouve soumis, au contraire, à une mesure régulière qui l'assimile, de ce côté du moins, à la musique moderne. » Ainsi, d'après ces idées, tout en conservant des notes dépourvues de variété dans la forme, on doit, dans l'exécution, faire sentir des notes plus accentuées les unes que les autres, et donner au plain chant un rhythme vague, indéterminé sans doute, mais enfin sensible et tranchant sur l'égalité absolue des sons. (*Le Chœur*, n° de janvier et février 1857).

Pour nous, nous croyons qu'il faut quelque chose de plus.

La notation égale ne peut pas amener les chantres, surtout les chantres vulgaires, à exécuter les mélodies d'une manière inégale, à varier la durée des notes. L'expérience a trop montré combien, au contraire, on arrivait facilement par ce système à une exécution déplorable. Le dix-huitième siècle et la moitié du dix-neuvième ont entendu les voix interprétant des livres écrits à notes égales : nous en savons le fâcheux résultat. Il faut donc que dans les livres mêmes il y ait une variété de notes marquée, qu'il y ait des notes accentuées, des notes plus longues, des notes plus brèves les unes que les autres ; il faut qu'on obtienne ce rhythme libre, vague, exempt de mesure, qui est l'âme du chant grégorien : « Il numero..... l'anima del canto, » dit le célèbre Baïni. Et il continue : « Dissi avvedutamente numero, e non metro, o misura, o ritmo : perciocchè vestendosi per lo più, dal canto gregoriano parole meramente prosaïche, non era egli un canto a battuta fissa inalterabilmente, e di ritorni eguali siccome il verso, ma di vero numero correspondente al numero oratorio, cioè più libero, più vario, più complicato, più moltiplice, ed insieme finissimo, riconoscibile, necessario[1]. » Le savant M. de Coussemaker, les membres de la Commission de Reims, adoptent ce sentiment. Monseigneur Parisis, évêque d'Arras, dans son Instruction pastorale sur le chant qu'amis et ennemis citent tous avec la même déférence, et monseigneur l'évêque de Beauvais tiennent un langage à peu près semblable. La circulaire

[1] « J'ai dit à dessein nombre et non pas mètre, ou mesure ou rhythme. Le chant grégorien, étant appelé à revêtir le plus souvent un texte en prose, n'était pas un chant à mesure battue, d'une précision partout la même, présentant des retours égaux, comme la poésie, mais correspondant au nombre oratoire, c'est-à-dire plus libre, plus varié, plus compliqué, plus multiplié, et pourtant déterminé, reconnaissable, nécessaire. » (*Memorie della vita... di Palestrina*, II, p. 87.) — Baïni veut, dit-il, parler de *nombre*, et non pas de mètre, de mesure ou de *rhythme*. — Ce dernier terme, qu'il exclut, nous l'employons dans son acception générale : pure affaire de mots.

remarquable de ce dernier prélat sur l'adoption des livres de chant dans son diocèse contient cette appréciation :

« La valeur inégale des notes est le seul moyen de donner au chant ecclésiastique l'expression qu'il doit avoir ; le système suivi jusqu'à ce jour est vicieux, de nature à gâter les plus belles mélodies. » C'est encore ce que dit fort bien M. l'abbé Cloët dans ses *Remarque critiques sur le Graduale romanum du P. Lambillotte.* « Dans les premiers temps du christianisme, nul ne l'ignore, le chant de l'Église consistait surtout dans la psalmodie ; c'est ce qui explique pourquoi le chant liturgique a été désigné si longtemps sous le nom de *divine psalmodie*, qu'Urbain VIII emploie encore dans sa fameuse bulle, relative à la correction des hymnes, et comment nos chantres ont porté pendant tant de siècles le titre de psalmistes que le Pontifical leur donne encore.

« Eh bien, c'est dans ce chant des âges primitifs, dirons-nous avec monseigneur Parisis, c'est dans la psalmodie qu'il faut chercher le fondement et le modèle du rhythme propre au chant ecclésiastique.

« Comment procède la psalmodie ? Le chant y roule presque constamment sur une note brève qu'on rehausse çà et là par une longue, suivant l'exigence des mots ; on suspend par des repos plus ou moins fréquents cette série de sons qui se trouve ainsi partagée en phrases et périodes : telle est la marche du chant psalmodique. Elle est essentiellement libre, vague, indécise.

« Le prototype du rhythme grégorien est là. En introduisant peu à peu dans les assemblées saintes des chants plus chargés de notes, on a pris soin très-ordinairement de leur donner ce cachet propre aux mélodies chrétiennes ; on en a modelé le rhythme sur la marche des chants psalmodiques, on y a repro-

duit cette suite irrégulière de longues et de brèves, cette succession inégale de phrases qu'on coupait par des repos plus ou moins suspensifs, et qu'on enchaînait pourtant l'une à l'autre de manière à constituer un ensemble harmonieux et complet. Ainsi s'est formé le rhythme grégorien, et c'est seulement en le comparant à cette marche indécise des psaumes qu'on peut se rendre compte de son origine et comprendre sa nature [1]. »

Mais le rhythme que nous attribuons au plain-chant d'après de si solides autorités a-t-il aussi sa raison d'être dans les faits? Les livres anciens, dans lesquels nous recherchons les mélodies de nos pères, nous autorisent-ils à donner au chant cette variété de mouvement? C'est l'opinion des mêmes savants que nous avons cités.

L'écriture musicale primitive, ou les signes neumatiques, surmontée dans les manuscrits de petites lettres, indique les différences de valeur des notes, le mouvement et l'expression du chant. Nous ne voulons pas répéter ici les divers tableaux de neumes qui se trouvent dans Gerbert (*de Cantu*, t. II, tab. x), dans M. Danjou (*Revue*, 3e année, p. 262), dans M. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie*, pl. xxxviii), dans l'Antiphonaire de Saint-Gall, publié par le P. Lambillotte, etc. Pour nos lecteurs qui ne sont pas familiarisés avec les formes de ces signes, nous renvoyons à notre planche, page 22, les nos 1 et 1 *bis* reproduisent deux fragments de manuscrits notés en neumes. Il faut savoir pourtant que la valeur de ces signes est déterminée par les auteurs.

Hucbald de Saint-Amand nous apprend que les notes usuelles représentent par leur forme des longues et des brèves [2]; Gui d'Arezzo enseigne que la figure des notes indiquera celles qui sont prolongées et celles qui sont rapides. « Quomodo autem

[1] *Remarques critiques sur le Gr. rom. du P. Lambillotte*, p. 68.
[2] Gerbert, *Script.*, t. I, p. 117 et 118.

liquescant voces et an adherenter vel discrete sonent, quæve sint morosæ et tremulæ et subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad procedentem gravior vel acutior vel æquisona sit? Facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur[1]. »

On peut voir le développement de ces preuves dans l'*Esthétique* du R. P. Lambillotte aux p. 75 et suivantes. Nous faisons nos réserves pourtant pour ce qui regarde l'emploi des lettres romaniennes. Nous avons constaté que les mêmes lettres ne se retrouvent pas avec une scrupuleuse exactitude sur les mêmes signes, ainsi que le pense le P. Lambillotte. Ces lettres, que le chantre Romanus, envoyé par Adrien Ier à Charlemagne, aurait ajoutées à l'Antiphonaire de saint Grégoire dont il portait une copie, sont assez nombreuses et se trouvent dans les manuscrits, au moins au dixième siècle. Ce sont, d'après Notker le Bègue, les lettres de l'alphabet latin, depuis A jusqu'à Z. Elles indiquent l'élévation ou l'abaissement de la voix, la lenteur ou l'accélération du mouvement, etc. Par exemple : « A. ut altius elevetur admonet; C ut cito vel celeriter dicatur, certificat; D. ut deprimatur demonstrat; ...M mediocriter melodiam moderari mendicando memorat; ...T trahere vel tenere debere testatur[2].»

Cette théorie se conserva-t-elle fidèlement, et sut-on maintenir dans l'Église les traditions d'exécution? Il ne paraît pas qu'il en ait été ainsi, puisqu'à diverses époques les théoriciens se plaignent des dissemblances qui existent entre le chant de telle et telle église, lorsque pourtant les livres sont partout les mêmes.

Au quatorzième siècle, Jean des Murs donne des détails curieux sur les signes neumatiques et leur interprétation. Nous traduisons : « Les anciens chantres, dit-il, non-seulement s'ap-

[1] Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 57.

[2] Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 95. Comme exemple de l'emploi des lettres romaniennes, le lecteur peut regarder le n° 1 de la planche, page 22.

pliquaient à l'étude du chant, mais ils mettaient tous leurs soins à former de bons disciples dans leur art. C'est dans ce but qu'ils imaginèrent certaines figures qui, correspondant à chaque syllabe du texte, devaient dénoter par des signes particuliers chaque son de la voix ; de là le nom de notes ou de *notules*. Et comme le chant a une marche très-variée, que tantôt il est uni, et tantôt il monte ou descend, ces notes eurent, pour la même raison, des formes et des noms différents[1]. » Vient ensuite l'explication de ces figures ou signes. Si tout ce qui est dit n'est pas de la dernière clarté, du moins il en résulte une preuve de cette vérité générale, que les diverses figures de notes expriment des durées diverses dans le chant.

C'est sur cette théorie que la Commission de Reims s'est appuyée pour placer dans ses livres des longues, des brèves, et des petites notes.

Nous ne croyons pas pourtant que tout soit irréprochable sous ce rapport-là dans son travail. Ces messieurs eux-mêmes l'ont avoué[2]. Il était impossible, au moment où l'œuvre se faisait, d'arriver à une solution entièrement satisfaisante, et aujourd'hui encore, malgré la persévérance dans les études sur la notation ancienne, il y a quelques points de détail non expliqués dans ce qui regarde la valeur des neumes.

Mais ce que l'on peut savoir déjà, c'est la traduction des signes les plus fréquents. Nous allons en dire quelque chose.

[1] « Cantores antiqui maxime in cantu delectari non solum curaverunt, sed ut alios cantare docerent sollicite studuerunt. Ingeniaverunt ergo figuras quasdam, quæ unicuique syllabæ dictionum deputatæ, singulas vocum impulsiones tanquam signa propria denotarent; unde et notæ vel notulæ appellantur. Et quia cantus multiformiter procedit, nunc æqualiter, nunc ascendens, nunc vero descendens, propter hoc et difformiter prædictæ notæ sunt notatæ, et diversa nomina sortiuntur. » — Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 201.

[2] *Mémoire sur la nouvelle édit. du Graduel*, 1852, p. 85.

Pour traduire les signes neumatiques qui désignent des notes ou des groupes de notes, il faut consulter d'abord les livres guidoniens, ensuite les premiers livres écrits en notes carrées, enfin l'interprétation donnée par les théoriciens du moyen âge.

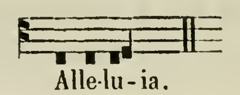
Nous parlerons d'abord des signes qui équivalent à une, à deux et à trois notes, puis de quelques signes d'ornements.

Le point, *punctum* (.), marque une seule note commune ou brève. Exemple (*Alleluia* de Pâques) :

. . .

Alle-lu - ia.

sera traduit par :

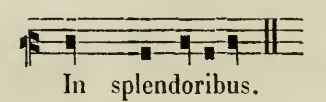


La virgule, *virga* (/), est également une seule note; mais, quand elle précède ou suit le point, elle indique un ton aigu par rapport à celui-ci. Exemple (fête de Noël, 1re messe) :

/ . / . /

In splendo-ri-bus,

devient :



Le *podatus* (⌟) est un groupe de deux notes ascendantes. Jean des Murs dit dans son poëme :

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens [1].

Ailleurs le *podatus* est nommé *inflatilis*, nous pouvons en con-

[1] Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 202.

clure que dans le *podatus* la deuxième note est plus *enflée*, plus forte que la première, et nous traduisons par une brève et une longue.

Exemple (communion du Dimanche dans l'octave de Noël) :

Tol-le pu-e-rum.

Tol-le pu-erum.

Le *podatus* a son correspondant : c'est l'*epiphonus* ou *hemiphonus* ou *plique ascendante* (𝅗𝅥). Dans ce neume, la deuxième note est entièrement brève, c'est une note de passage, comme dans la communion de la messe de saint Étienne :

... Cœ-los a-per-tos,

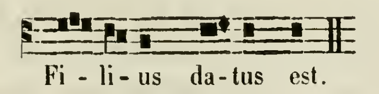
qui doit être rendu par :

Cœ-los aper-tos.

Ou bien dans l'introït de la 3e messe de Noël :

Fi-li-us da-tus est,

c est-à-dire :

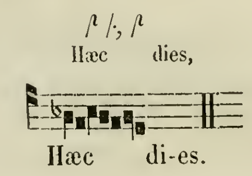


La *clivis*[1] ou le *clivus* (⋀ ∩) est la réunion de deux notes descendantes liées : *Clivis... signat quod vox debet inflecti*, dit Jean des Murs (Gerb., *Script.*, III, 202). Mais quelle est la valeur relative

[1] On ne voit guère la vérité de l'étymologie donnée par le chanoine de Paris : *Clivis dicitur a cleo, quod est melum.*

des deux notes? Écoutons le même auteur : « *Clivis... componitur ex nota et semi-nota ;* » c'est-à-dire une note suivie d'une demi-note, ou une longue suivie d'une brève.

Exemple (graduel de Pâques) :

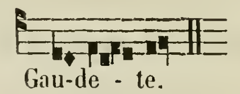


Quelquefois dans la *clivis* la seconde note devient une note de passage, un simple port de voix ; c'est probablement ce que les anciens appelaient *nota liquescens*. Alors le signe neumatique change de forme il devient le *cephalicus* (ρ), ou *plique descendante*.

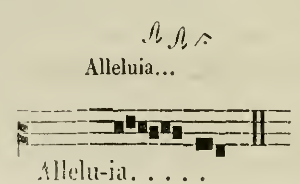
Exemple (introït du 3e dimanche de l'Avent) :

Gaude - te,

c'est-à-dire :
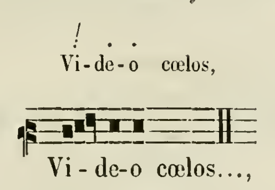


Parmi les groupes de trois notes signalons le *torculus* (ʃl), dont les trois sons présentent la même valeur, seulement celui du milieu est supérieur aux deux autres ; on le traduit par trois brèves, dans les manuscrits en notes carrées, comme à l'*Alleluia* de Pâques.
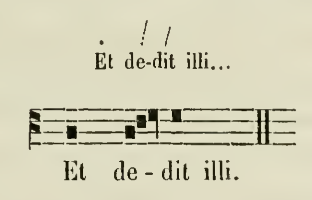


Le *scandicus* (!), qui a des rapports avec le *salicus* (ʃ), est formé de trois notes ascendantes. Dans les manuscrits plus récents, il est traduit ordinairement par deux notes brèves suivies d'une longue.

Exemple (communion de la messe de saint Étienne) :



ou bien encore ce passage du verset *Propter quod et Deus :*



Le *salicus* (ʃ, ꟾ), comme son nom l'indique, contient une série de trois notes ascendantes dont la deuxième est une simple note de passage qui permet à la voix de *sauter* et de s'élancer sur la troisième.

Exemple :

Vi - de.

Vi - de...

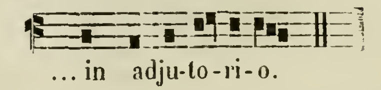
Le *climacus* (/., /.,) contient trois notes descendantes. La première est rendue par une note accentuée ou longue, les deux autres sont brèves.

Exemple (trait du 1er dimanche de Carême) :

... in adju-to-ri - o,

... in adju-to-ri - o;

et en observant l'accentuation .

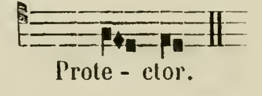


... in adju-to-ri-o.

Le *climacus* affecte quelquefois une forme particulière (ƺ). Dans le manuscrit de Montpellier, ce signe est reproduit fréquemment de la sorte. La valeur des notes qui le composent est alors modifiée; la seconde, au lieu d'être une brève, devient une note de passage. La traduction en lettres qui suit les neumes dans ce même manuscrit contient un petit signe allongé (~), qui indique cette différence. Ce signe, qui marque la petite note ascendante dans le *salicus*, est placé pour la petite note descendante du *climacus*. Ainsi dans le verset *Qui timent* on lira encore :

fēd ed
... prote - ctor,

ce qui sera rendu par :



Prote - ctor.

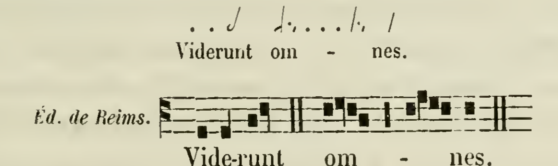
Nous ne pouvons nous empêcher à ce propos de prendre note d'une observation faite par M. l'abbé Cloët dans son dernier ouvrage. — « Ce signe (le *climacus*) représente un son long qu'indique la *virga*, et deux sons brefs dans l'ordre de

l'aigu au grave que signifient les *punctum*... Les rédacteurs de Reims et Cambrai donnent une valeur différente à chacun des deux points du *climacus*. Du supérieur ils font une semi-brève ou plutôt une note d'agrément ; de l'inférieur une brève. Il y a là un arbitraire qu'on ne doit pas imiter, d'autant plus que les traductions des treizième et quatorzième siècles représentent ces deux sons de la même manière, c'est-à-dire avec la losange qui alors, comme on le sait, est une brève véritable sous une autre forme[1]... »

On vient de voir la raison qui a porté les membres de la Commission de Reims à rendre le *climacus* de la seconde manière.

Lorsque dans les livres ils l'ont trouvé représenté par une *virga* suivie de deux points, alors ils l'ont traduit par une note accentuée ou longue suivie de deux brèves.

Exemple (graduel de la 3[e] messe de Noël) :



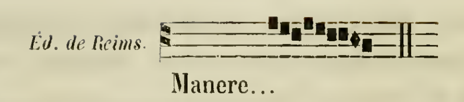
Lorsqu'ils l'ont rencontré ailleurs représenté par ce signe particulier (ϟ), et qu'ils ont vu sur la deuxième note dans la traduction en lettres le même signe ondulé (~), indiquant un port de voix, ils ont dû lui attribuer cette valeur.

Exemple (verset du graduel de la fête de saint Jean) :

mlk mlk kĩh

Manere...

[1] *Remarques critiques sur le Graduale Romanum*, du P. Lambillotte, p. 41-42.

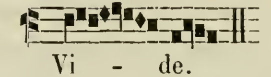


Le même passage se retrouve au verset *Locus iste*, etc.

Ailleurs encore on lit :

ffg fgh gfe egfe
Vi - de;

ce qui a été rendu par :



Nous espérons que M. l'abbé Cloët reconnaîtra lui-même la justesse de cette explication.

Le chant grégorien emprunte encore de la variété, dans son rhythme, à certains ornements ou effets de voix, également indiqués dans les manuscrits par des signes neumatiques. On n'est pas encore assuré d'avoir bien compris la valeur de tous ces signes; mais, on le sent, c'est après tout une question moins importante que celles qui précèdent. Car, si l'on est parvenu à retrouver le texte antique, si l'on possède la manière de phraser la mélodie, enfin si l'on connaît la différence de durée des notes, on a le fond et la forme du chant grégorien ; seulement à cette forme il manquera quelques-uns de ces perfectionnements que des artistes aussi délicats que l'étaient nos pères n'ont point manqué de donner à leur œuvre.

Les principaux ornements que l'on rencontre dans les manuscrits sont le *quilisma*, le *pressus*, le *distropha* et le *tristropha*, les notes répercutées (*notæ repercussæ*), les notes brisées (*voces collisibiles*), etc.

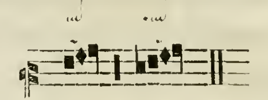
Le *quilisma*, ou *neuma gradata* (..), est, d'après les anciens

auteurs, un signe de gradation ascendante pour la voix. Le nombre des notes qu'il réunit peut varier entre trois, quatre et cinq, suivant qu'un ou deux points s'ajoutent devant le *quilisma*. La voix débute par un son vibré ou tremblé. Ce serait ce que la chronique du moine d'Angoulême désignerait par les *voces tremulæ vel vinnulæ*, inaccessibles aux gosiers des Francs du temps de Charlemagne. Aribon le dit en propres termes : *Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus* [1]. Engelbert le répète : *Vox tremula... quæ vocatur quilisma* [2]. Les chantres italiens rendent encore cet ornement, et les voix françaises actuelles peuvent l'interpréter aussi très-convenablement, puisque le *vibrato* s'exécute journellement dans notre musique.

Mais quelle valeur respective faut-il attribuer aux diverses notes du *quilisma* ? Nous ne connaissons pas de réponse absolue à cette question. La Commission de Reims et Cambrai en a cherché la traduction dans les manuscrits notés en points. Il y a dans cette notation un signe tout particulier (*r*) qui correspond au *quilisma* et qui se rapproche pour l'effet du *salicus*, c'est-à-dire qu'il indique une succession du notes dont l'avant-dernière est presque imperceptible, une simple note de passage. Pour nous, nous pensons qu'on peut, en l'analysant, interpréter justement le *quilisma*. Dans sa figure ordinaire il ressemble au *salicus* (*J*) dont nous avons parlé plus haut, et on les confond souvent l'un avec l'autre : pourquoi ne serait-il pas traduit de même, c'est-à dire par une brève, une petite note et enfin une longue ? Comme le *salicus*, le *quilisma* n'est qu'un développement du *podatus*, dont la note supérieure est longue. Il y aurait cette différence entre le *salicus* et le *quilisma*, que dans

[1] Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 215.
[2] *Scriptores*, t. II, p. 319.

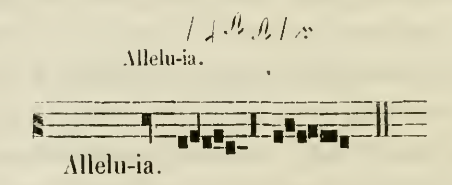
ce dernier la première note serait tremblée ou vibrée. Si maintenant le *quilisma* est augmenté d'un ou deux points précédant son premier membre (..), je traduis ces points comme ailleurs par des notes brèves, et j'obtiens une série de quatre ou cinq notes ascendantes, ainsi distinguées entre elles.



Cependant il y aura toujours une difficulté dans l'exécution; car on ne peut aisément vibrer une note dans un trait rapide.

Le *pressus* (,) est un signe d'ornement qui correspond à notre trille. *Pressus dicitur a premendo*, dit Jean des Murs; c'est une sorte de *clivis*. La voix doit appuyer fortement sur la première note et la soutenir avec un battement du degré supérieur avant de retomber sur le *punctum* qui suit. On en voit de fréquents exemples, surtout dans les finales. Dans les manuscrits en notes, le *pressus* est indiqué par une double note, surmontée d'un signe ondulé et suivie d'une simple brève.

Exemple (neume final de l'*alleluia* de Pâques) :



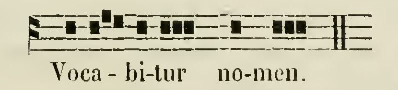
Le *pressus* est tantôt composé de trois notes et tantôt de deux seulement. Dans le premier cas il s'appelle *pressus major* ( ); dans le second, *pressus minor* ( ). Comme le dit toujours Jean des Murs, *minor continet duas notas, major vero tres*.

Le *distropha* ( ), et le *tristropha* ( ), sont des répétitions de

notes rapprochées l'une de l'autre sur la même syllabe et au même degré de l'échelle tonale, comme par exemple,

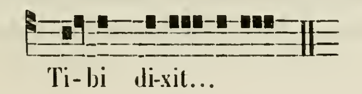
ııı ııı
k kml k kkk k kkk
Vo ca - bi- tur no men.

Dans les manuscrits en notes carrées et dans les livres des Chartreux, on trouve ces signes rendus par



Le *distropha* et le *tristropha* forment ce que les anciens appelaient *notæ repercussæ*. Était-ce un *vibrato*, un *tremolo* seulement ou un trille? M. l'abbé Cloët formule à ce sujet une opinion qui est peut-être la véritable. « Bénigne de Bacilly parle aussi d'une nuance d'exécution qu'il nomme le *doublement*, et qui répondait sans doute à ce qu'on appelait autrefois *duplicatio*, *triplicatio*. Cet ornement consistait, dit-il, à frapper légèrement et délicatement deux, trois, quatre ou cinq fois la même note. C'est ainsi, selon nous, continue M. Cloët, qu'il faut entendre et pratiquer la répercussion des anciens[1]. »

La Commission de Reims a rendu le *distropha* et le *tristropha* ordinairement par une note longue ou une carrée double. On conçoit qu'il était difficile de présenter aux chantres de nos jours, sans les dérouter, trois, quatre, parfois cinq notes détachées sous cette forme



[1] *Remarques critiques*, p. 51.

D'ailleurs il n'est pas entièrement sûr que ces notes doivent être détachées ainsi dans le chant.

A ce propos, nous devons, en terminant ce qui regarde le rhythme, dire un mot du rétablissement des signes d'exécution dans le plain-chant. C'est une des questions qui préoccupent le plus ceux qui s'intéressent à la restauration véritable de l'œuvre grégorienne.

En principe, il est certain que jamais un chant n'aura une forme artistique complète s'il n'admet pas ces nuances et ces ornements qui expriment le sentiment avec plus de délicatesse et ajoutent un charme spécial à la mélodie.

En fait, la musique moderne étale une longue liste de signes et de mots indicatifs d'ornements dans le chant. Tout élève musicien doit apprendre les mouvements divers, *allegro*, *largo*, *andante*, *presto*, et leurs dérivés ; il lui faut savoir ce que veulent dire *forte*, *piano*, *smorzando*, *crescendo*, *legato*, *staccato*, etc.; il se forme à l'exécution du *port de voix*, du *grupetto*, du *tremolo*, du *trille* et de vingt autres nuances ou ornements de la voix.

Eh bien, la musique grégorienne, sous ce rapport non plus, n'était pas au-dessous de l'art moderne. Nous avons parlé de quelques-uns de ses moyens pour l'indication du mouvement et pour le degré d'intensité des sons. Elle admettait des *lettres significatives*, et ces lettres sont égales en nombre à celles de l'alphabet entier. Pour les ornements mélodiques, elle possédait les *voces liquescentes*, *collisibiles*, *garrulæ*, *procellares*, *vinnulæ*, *tremulæ*, *secabiles*, *repercussæ*, *pinnosæ*, *morosæ*, *subitaneæ*, etc., exprimées par divers signes dont nous avons expliqué les principaux[1]. On ne ferait donc rien de contraire à la tradition en ré-

[1] « Leggesi in varii scrittori antichi che usava communamente il piano, il forte ; il crescere o calare la voce ; i trilli, i gruggi, i mordenti ; ora si accelerava il

tablissant dans le plain-chant des ornements mélodiques. Mais la difficulté est de savoir quels signes on emploiera. Faut-il, invoquant les progrès de l'art lui-même et les modifications apportées par le temps dans la sémiographie grégorienne, emprunter à la musique les termes italiens dont elle se sert aujourd'hui? Faut-il renouveler au-dessus des notes carrées les formes du *pressus* et du *quilisma*, et parsemer les phrases des lettres significatives du chantre Romanus? Peut-on enfin prendre un milieu entre ces deux systèmes ?

Nous n'osons pas encore formuler une opinion là-dessus. Ce que nous dirons seulement, c'est que nous désirons entendre exécuter le plain-chant avec des nuances et avec ce que l'on est convenu d'appeler *expression*. De plus, nous croyons que ces nuances doivent être employées sobrement. Le chant grégorien est plus calme et moins agité dans sa marche générale que la musique profane, et il y aurait de l'exagération et du danger à vouloir le traiter absolument de la même manière Ce serait confondre deux genres très-différents. Toutes choses égales, on admettrait plus volontiers les ornements dans les parties chantées par une voix seule que dans les chœurs. Ainsi les versets des graduels et *alleluia* seraient soumis à des signes d'expression plus fréquemment que les neumes par lesquels ils finissent, et que les introïts, les offertoires ou les communions. Pour ce qui est du mouvement, il pourrait suivre des lois générales déjà admises du moins en partie. Il serait plus ou moins grave sans doute, selon le degré des fêtes, mais il varierait aussi avec les différentes pièces de chant. Nous pensons que les antiennes et les psaumes devraient marcher en général avec faci-

canto; ora andava piu rimesso; si smorzava pian pianino la voce, fino al pianissimo, si spanderva fino al massimo forte, si portava la voce, » etc. (Baïni, *Memorie storico critiche* di P. da Palestrina, t. II, p. 82.)

lité et rondeur ; les introïts seraient plus lents, ainsi que les communions et les offertoires; le graduel pourrait débuter assez gravement, mais le verset chanté en solo serait dit plus légèrement et plus rapidement : le chœur reprendrait le neume final en ralentissant un peu ; l'*alleluia* serait généralement accéléré, etc. On le comprend, nous ne faisons qu'indiquer des jalons. Le sentiment musical et l'intelligence du texte liturgique guideront toujours le chanteur habile dans les divers morceaux qu'il doit rendre ; il est certain qu'il ne fera point exécuter, par exemple, dans le même mouvement le répons *Christus factus est*, et son verset *Propter quod et Deus :* le premier si profondément sérieux et triste, le second si triomphant.

Encore une fois, nous croyons à l'opportunité des signes d'exécution dans le plain-chant, mais nous laissons pour le moment à d'autres le soin d'en déterminer la nature.

Résumons-nous. Le chant traditionnel, avons-nous dit dans ce chapitre, est surtout remarquable, 1° par les neumes ou vocalises qu'il admet de préférence dans le graduel et l'*alleluia* de la messe; 2° par son rhythme libre de mesure, mais varié cependant au moyen de notes de durées différentes et de repos gradués.

Donc tout chant romain qui ne possédera plus intégralement ces neumes antiques et qui aura pour rhythme ou la mesure musicale ou des notes d'une égalité absolue ne sera plus grégorien.

DEUXIÈME PARTIE

EXAMEN DES ÉDITIONS DE CHANT GRÉGORIEN RÉCEMMENT PUBLIÉES.

Après avoir exposé sur quelles bases nous concevions qu'on devait établir une restauration du chant grégorien, il nous reste à examiner comment ces principes ont été appliqués. Cette deuxième partie n'est qu'une conséquence naturelle de la première, c'est la pratique mise en regard de la théorie. Nous parcourrons successivement les livres romains publiés depuis quelques années, en les rangeant non par ordre de date, mais suivant leurs relations avec nos principes. Il sera parlé des livres de la Commission de Reims et de Cambrai, de ceux du P. Lambillotte, des éditions de Malines, de Dijon, Digne et Rennes. Puis viendra l'examen de quelques systèmes de restauration grégorienne non réalisés, mais seulement projetés.

CHAPITRE Ier

DU CHANT RESTAURÉ PAR LA COMMISSION DE REIMS ET CAMBRAI. — RÉPONSE A QUELQUES OBJECTIONS.

Si l'on a fait attention aux conclusions que nous avons posées dans les pages qui précèdent, on peut savoir d'après quels principes a été rédigée l'édition dite de Reims et Cambrai, publiée à Paris chez M. Lecoffre.

Désirant faire concorder, dans leurs diocèses, la restauration du chant de Rome avec le rétablissement de sa vénérable liturgie, Son Éminence monseigneur le cardinal Gousset, archevêque de Reims, et monseigneur Giraud, archevêque de Cambrai, d'illustre mémoire, nommèrent une commission d'ecclésiastiques qui devaient s'occuper de la révision du Graduel et de l'Antiphonaire romains. La Commission eut pour président M. l'abbé Tesson, un des hommes de notre temps qui ont le plus patiemment étudié les anciennes formes du chant de l'Église. Ainsi que nous l'apprend le Mémoire publié par ces messieurs, le manuscrit de Montpellier, découvert par M. Danjou, fut pris pour base du travail. Mais, comme, dans ses longues recherches, M. l'abbé Tesson avait acquis cette conviction que, si les manuscrits de tous les pays et de toutes les époques se ressemblent pour la forme et pour le fond, il y a cependant entre eux quelques légères variantes dans le détail qui disparaissent par la comparaison d'un certain nombre de copies, on ne voulut pas s'en tenir à un seul livre. On se serait exposé en effet, par ce système exclusif, à s'égarer peut-être, dans certain passage, à la suite d'un copiste maladroit; ailleurs, à adopter, à raison d'un insignifiant changement de notes, une version fautive qui ne se rencontre point généralement. De plus, le manuscrit de Montpellier contient tous les types grégoriens, mais non pas l'application qu'on en a faite sur tous les textes liturgiques. Expliquons-nous. Le Graduel romain ne possède qu'un nombre limité de mélodies pour les diverses pièces de l'office : le chant de tel graduel, de tel *Alleluia* par exemple, se trouve répété cinq ou six fois ou plus dans l'année sur des paroles différentes. Ainsi le verset *In manibus portabunt te*, du premier dimanche du Carême, se retrouve au graduel *Requiem* dans le verset *In memoria*, au verset *Dixit Dominus* de la première

la première messe de Noël, etc. Le graduel *Exiit sermo*, de la fête de saint Jean, retrouve son verset, *Sed sic eum volo manere*, dans les versets *Adjuva nos Deus*, *Ad annuntiandum*, etc., sauf toutefois les modifications nécessitées par le changement des paroles. Dans le manuscrit de Montpellier, qui paraît avoir été fait plutôt pour l'enseignement du chant que pour le service du chœur, il ne se trouve point de ces répétitions de la même mélodie. Ajoutez à cela les différences de détail entre le texte liturgique ancien et le texte du Missel corrigé par saint Pie V, et on comprend que ce manuscrit seul ne pouvait suffire au rétablissement du chant romain ancien. Aussi la Commission rémo-cambraisienne se servit d'un grand nombre d'autres livres des bibliothèques de Reims, de Cambrai, surtout de Paris; puis des manuscrits des monastères suisses, du chant imprimé des Chartreux, de quelques éditions de Portugal, etc. On put comparer toutes ces leçons avec celle de Montpellier, et l'abandonner ou la suivre selon que la majorité des textes lui donnait tort ou raison. Le P. Lambillotte, qui lui aussi se proposait d'abord de restaurer le chant grégorien par la reproduction fidèle des manuscrits, a compris cette manière d'agir de la Commission. Il dit dans une note de son *Esthétique* (page 7) : « Seul, l'Antiphonaire de Montpellier n'a aucune autorité décisive ; c'est un monument précieux pour la confrontation, voilà tout ; et la Commission de Reims, qui a donné l'édition du Graduel de 1851 d'après ce manuscrit, a senti le besoin de le collationner avec d'autres livres : elle a compris que son autorité isolée était sans valeur.» Nous n'ajouterons pas avec cet estimable musiciste que la Commission s'est trop assujettie néanmoins au manuscrit de Montpellier. C'est là une des premières accusations portées contre l'édition de Reims, et, au milieu d'éloges sincères, l'auteur de l'*Esthétique* formule ainsi ce grief :

« Nous aimons à rendre justice au consciencieux travail de la Commission ; nous avons été à même de collationner tous les *Graduels* de son édition sur le manuscrit de Montpellier dont nous possédons un calque parfaitement exact, et nous avons trouvé son travail exécuté avec soin et fidélité. Ce manuscrit est excellent pour servir de collation; mais toutes ses versions ne sont pas bonnes. C'est ce que nous avons toujours dit, et ces messieurs s'y sont trop assujettis. Ne suivre qu'un auteur, c'est s'exposer à s'égarer avec lui ; ils auraient dû étendre davantage leur opération. Du reste ils ont rendu un grand service, etc.[1]. »

Nous ne songeons pas à disculper la Commission de Reims sur ce point; parmi ses adversaires, d'autres s'en sont chargés. Dans les *Études sur la restauration du chant grégorien* (p. 497 et suiv.), au milieu d'un mélange singulier de citations, d'axiomes, d'anecdotes de toute sorte, soutenues par un style qui a sans contredit son genre d'intérêt, on trouve un long réquisitoire contre le Graduel rémo-cambraisien. L'auteur s'efforce surtout de démontrer une chose, c'est que la Commission de Reims n'a pas toujours traduit fidèlement le manuscrit de Montpellier. Que penser de tout cela? Si nous étions à la place de MM. de la Commission, très-probablement nous ferions comme eux, nous laisserions, sans mot dire, nos adversaires entrer en discussion et soutenir, l'un, que notre copie est trop fidèle; l'autre, qu'elle ne l'est pas assez.

Aucune de ces deux attaques, en effet, n'ébranle l'œuvre en elle-même. Que l'on dépense du papier et de l'esprit à montrer des inexactitudes de traduction, relativement à un seul manuscrit, cela ne prouvera rien, puisque ce n'est pas à un seul livre, mais à une foule, que la traduction est empruntée.

[1] *Esthétique du chant Grégorien*, par le P. Lambillotte, p. 72.

Dire, au contraire, que la Commission a trop suivi ce seul manuscrit-là, c'est tomber sous le jugement de ceux qui lui reprochent de s'en être écartée. En un mot, la Commission a cru devoir faire dans une question de détail un prudent éclectisme : voilà toute la réponse. Cet éclectisme nécessaire ne prouve rien contre l'unité des manuscrits en général, nous l'avons assez dit ; de petites différences avec telle ou telle leçon, ici ou là, sont inévitables, mais le texte, mais la forme universelle du chant qui se trouve dans n'importe quel livre antérieur au seizième siècle, c'est ce que la Commission a prétendu garder et a gardé soigneusement. Il ne devrait donc pas être question ici de l'Antiphonaire de Montpellier plutôt que de tout autre ; il faudrait examiner seulement si le Graduel de Reims représente ou non la mélodie du moyen âge. Après tout ce que l'on sait sur le parfait accord qui règne entre les livres anciens, on ne peut pas en douter; car en confronter un certain nombre, c'est les confronter tous ; en reproduire quelques-uns, c'est être sûr de ne point rencontrer dans ceux qui restent une notable contradiction.

Au milieu de nos recherches archéologiques dans diverses bibliothèques assez éloignées les unes des autres, il nous est arrivé bien des fois de prendre au hasard un ancien manuscrit de chant et de le comparer avec le texte rémo cambraisien. Eh bien, à Rome comme à Paris, à Arras comme à Marseille, à Autun comme à Metz, etc., nous avons pu constater, avec les livres de la Commission, une remarquable similitude ; cela même a étonné dans certaines circonstances des personnes qui s'intéressaient à la question du chant, mais restaient en dehors de l'étude des anciens livres. Pour nous, nous aurions été beaucoup plus surpris qu'il en eût été autrement, tant nous craignons peu de voir alléguer des textes antiques qui contredisent ceux que l'on a reproduits.

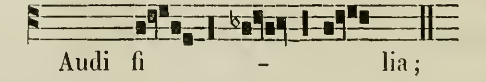
Cependant nous ferons nos réserves. Si l'œuvre de la Commission nous paraît conforme à l'antiquité, sous le rapport du texte, si le rhythme qu'elle a adopté nous semble généralement correspondre à la traduction des divers neumes, dans le sens où nous en avons parlé nous-même, nous croyons aussi que, dans le cours d'un travail aussi long, il a échappé quelques petites inexactitudes aux ouvriers, soit pour la traduction des neumes, soit même pour la disposition des notes. Sans doute, comme dit Horace,

> Non ego paucis
> Offendar maculis, quas aut incuria fudit
> Aut humana parum cavit natura...;

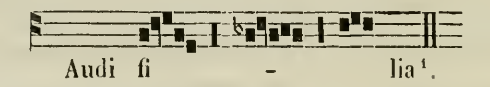
mais, comme ces taches légères peuvent diminuer encore, sinon disparaître entièrement, il faut les signaler.

1° En révisant le Graduel de Reims sur un plus grand nombre de manuscrits, il est à croire que l'on pourrait amener quelques modifications dans la distribution des notes à tel ou tel endroit. Nous avons remarqué quelquefois qu'une note, rejetée ici sur un groupe précédent, appartenait, dans certains manuscrits, au groupe suivant, et *vice versa*. Cela se voit surtout dans les livres écrits en notes carrées.

Ainsi, tandis que certains donneront au verset du graduel de l'Assomption ce deuxième groupe de notes :

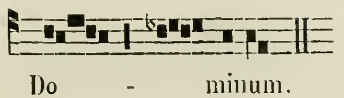


on trouvera ailleurs .

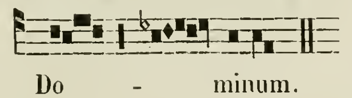


[1] Manuscrit de la bibliothèque de Bayonne.

De même dans le ℣. *Qui timent*, déjà cité, le manuscrit de Montpellier porte :



où la Commission de Reims a cru devoir mettre avec les Chartreux et le manuscrit 1132 de la bibliothèque impériale[1].



Ce qui doit guider en ce point, ce sont surtout les manuscrits en neumes seuls, parce que les groupes de notes y sont naturellement réunis par un seul signe.

2° Il y a des répétitions du même neume indiquées d'une manière fautive dans certains manuscrits. Ceux-ci portent deux fois de suite, ceux-là trois fois, la même mélodie. Il se peut bien qu'en préférant telle version à telle autre, dans ce cas, la Commission ait été mal inspirée.

Mais c'est à tort qu'on a accusé le Graduel de Reims d'avoir supprimé des répétitions. Sans vérifier le fait, on s'est servi d'un mot oublié par mégarde dans la préface de la deuxième édition, et qui n'avait plus d'application : « Les éditeurs, était-il dit, ont quelquefois supprimé des répétitions en les indiquant *ordinairement* par ce signe r*. » De cette phrase on concluait que réellement des passages avaient été tronqués. Il n'en est rien, nous en avons acquis l'assurance, et la préface de l'édition de 1857 explique ce malentendu.

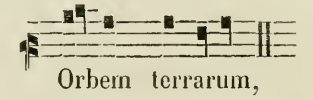
3° Nous ne parlons pas de la préférence accordée à telle note

[1] Dans ce manuscrit, le premier *la* du deuxième groupe est une note de passage, comme le Graduel de Reims l'a écrit.

au lieu de telle autre, comme par exemple, dans l'introït de la Pentecôte, le *sol* au lieu du *la* qui est peut-être plus fréquent, c'est-à-dire

Orbem terrarum,

que donne le manuscrit de Montpellier, au lieu de

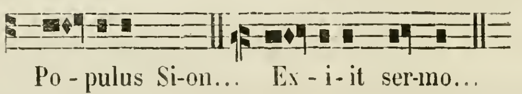


Orbem terrarum,

que nous avons vu plus souvent. Ce sont des minuties.

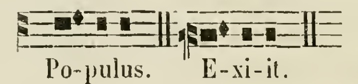
4° Dans la traduction des signes neumatiques, nous croyons que la Commission s'est trompée quelquefois sur la valeur de la plique ascendante, ou *epiphonus*. Ce neume, qui est un *podatus* véritable, a cela de particulier que la deuxième note ascendante n'est qu'un simple port de voix, tandis que dans le *podatus* ordinaire la deuxième note est toujours plus forte, plus soutenue que la première.

Ainsi, c'est une faute d'écrire



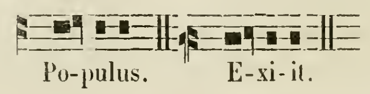
Po - pulus Si-on... Ex - i - it ser-mo...

au lieu de :



Po-pulus. E-xi-it.

ou bien :



Po-pulus. E-xi-it.

si l'on suit des manuscrits où il y a un *podatus* simple au lieu de l'*epiphonus*.

Nous avons remarqué avec plaisir que dans la nouvelle édition ces défectuosités disparaissaient. Si la Commission avait

son travail à remanier aujourd'hui d'ailleurs, il serait à désirer qu'elle pût y introduire d'autres perfectionnements et améliorations que nous nous contentons d'indiquer ici :

1° Donner un mouvement plus marqué à certaines hymnes ou proses, par exemple à la séquence *Veni sancte Spiritus*, qui appelle naturellement le rhythme ternaire. Nous sommes portés à croire avec plusieurs auteurs que les hymnes et les proses font exception au reste du chant, et doivent être pour la plupart soumises à un mouvement plus réglé.

2° Trouver quelques signes nouveaux pour exprimer des différences entre les notes seulement accentuées et les notes plus prolongées.

3° Essayer quelque méthode pour marquer des nuances et des ornements dans le chant.

Telles sont, à notre avis, les concessions que peut faire à la critique le Graduel rémo-cambraisien. Nous les avons proposées, non pour rabaisser le mérite de cette édition, qui est incontestablement le travail le plus sérieux entrepris de nos jours sur le rétablissement du chant ecclésiastique, mais parce que nous désirons hâter l'achèvement de ce grand œuvre, et que nous serions trop heureux d'y avoir contribué.

Après cela, nous ne voyons rien de vraiment solide dans tout ce qui a été objecté, si l'on se place au point de vue d'une restauration véritable du chant de saint Grégoire.

Ce n'est pas cependant que les attaques aient été peu nombreuses ou modérées. Aucune autre édition n'a soulevé un pareil bruit: mais, on doit le remarquer, ces attaques, pour la plupart, sont dirigées par des hommes qui ne veulent pas de la restauration du chant grégorien, ou qui décorent de ce nom le remaniement arbitraire de quelques éditions, abrégées arbitrairement aussi, au dix-septième et au dix-huitième siècle.

D'autres se placent à un point de vue différent : ils désirent bien que l'on rétablisse l'ancien chant, puisque la tradition l'a maintenu, mais ils prétendent l'interpréter selon leur goût, et ils ont un nombre de difficultés à poser, qui viennent toutes de cet unique principe évidemment condamnable. Ceux-là ne se sont jamais occupés de manuscrits. Ils en auraient autour d'eux, qu'ils n'en soupçonnent même pas l'existence. Jamais ils n'ont ouvert un des théoriciens du moyen âge, pour savoir ce que l'on pensait autrefois et de la tonalité et de l'exécution du chant; ils réclament néanmoins une foule de modifications. « Il faudrait, disent-ils, ajouter ici un membre de phrase; là, je supprimerais telle période; pourquoi ne pas changer telle note longue en brève, telle brève en longue? Cette répétition est de moins ou de trop? etc., etc. » Des savants auront appris, pendant des années, en comparant minutieusement note par note les textes d'une quantité de manuscrits, à placer un *fa* pour un *sol*, une carrée pour une losange, à rattacher cette cinquième, cette sixième note au groupe précédent, au lieu de la porter sur le suivant : et des musiciens, d'ailleurs pleins de bonnes intentions en faveur d'une restauration grégorienne, font le procès à l'œuvre de ces savants, *à priori*, au nom de leur goût particulier ! Il ne nous semble pas que cette manière d'agir soit rigoureusement logique; avant de se prononcer contre tel ou tel détail, il serait bon d'être à même d'apprécier les motifs qui l'ont fait adopter.

Examinons maintenant les principaux reproches faits à l'édition de Reims.

1. Et d'abord écartons les choses peu sérieuses. Il y a des critiques auxquels rien n'échappe, et qui, lorsqu'ils ont pris un ouvrage à partie, ne dédaignent pas les plus petits moyens pour le trouver en défaut. C'est ainsi, par exemple, que l'auteur des

Études sur la restauration du Chant grégorien au XIXe *siècle* a relevé, dans les livres de la Commission, des déplacements d'accents sur les mots, et jusqu'à la grosseur typographique des barres de repos placées sur la portée, avec une sagacité qui ferait honneur certainement au meilleur correcteur d'épreuves. Peut-on mettre des remarques semblables en ligne de compte?

II. Pour ce qui est de la longueur des neumes et du rhythme des livres rémo-cambraisiens, ce que nous avons dit dans la première partie (page 58 et suiv.), et les réserves que nous avons faites nous-même sur quelques détails de la traduction donnée par la Commission (page 100), nous semblent suffire. Si l'on a lu ce qui précède, on ne peut plus dire que le rhythme adopté par ces messieurs est arbitraire et qu'ils n'ont rien compris à cette question. Ils ont groupé leurs notes comme les manuscrits en signes neumatiques l'indiquaient; ils ont adopté différentes valeurs de notes parce que les auteurs attribuent aux neumes ces valeurs diverses : en un mot, s'ils n'ont pas atteint la perfection, du moins ils sont dans le vrai.

III. On a objecté que les livres de Reims n'observaient pas la quantité latine. Il y aurait sur ce sujet toute une dissertation à faire. Nous ne dirons qu'un mot. La prosodie latine, comme la prosodie grecque, dont elle descend, comprend des règles sur deux choses qu'il faut bien distinguer dans la prononciation : la quantité et l'accent.

La quantité est la longueur ou la brièveté que l'on accorde aux voyelles en les prononçant.

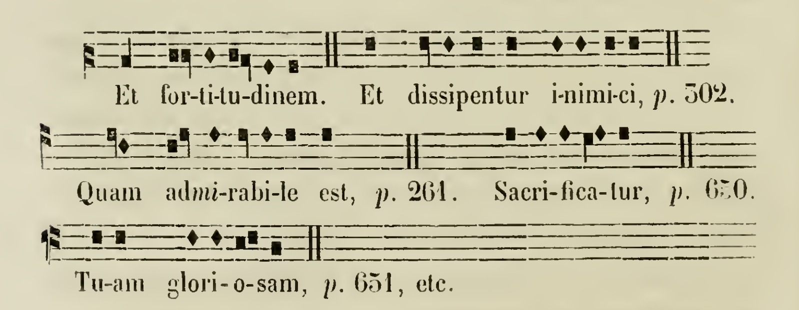
L'accent est l'élévation ou l'abaissement de la voix dans le récit ; il est aigu, grave ou circonflexe.

La quantité s'étend à toutes les syllabes d'un mot, n'importe sa longueur; l'accent n'agit que sur la dernière, la pénultième ou l'antépénultième syllabe. Toutes les finales sont supposées

graves. Dans les mots de deux syllabes, l'accent est toujours sur la première; dans les mots de trois et d'un plus grand nombre de syllabes, la position de l'accent varie suivant la quantité de la pénultième : c'est le seul cas où l'accent dépende de la quantité. Si la pénultième est longue, elle reçoit l'accent; si elle est brève, l'accent recule sur l'antépénultième. Telle est, croyons-nous, la théorie classique de l'accentuation de la prose, dans ses éléments. En deux mots : accent tonique, et non pas accent métrique, voilà ce qui lui convient.

Nous laissons de côté la question du rhythme des hymnes et séquences ; nous avons dit déjà notre façon de penser. La quantité et l'accent y jouent un rôle particulier.

Mais en dehors de l'accentuation, dans la prose proprement dite, faut-il admettre la *quantité* latine? c'est-à-dire faut-il écrire comme dans l'édition du P. Lambillotte, en observant plus ou moins la prosodie?



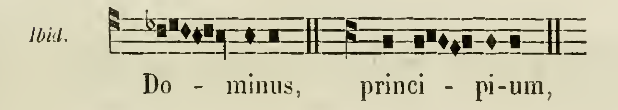
Voilà ce que personne n'avait demandé jusqu'à présent et ce qui est impraticable. Si l'on veut distinguer la quantité des syllabes en dehors des trois dernières, dans les mots qui en ont quatre et plus, par des notes longues et brèves, le chant devient

impossible ; on arrive à un bouleversement total de la musique. Et d'ailleurs pourquoi s'arrêter en si beau chemin ? Ne faudra-t-il pas appliquer les mêmes règles aux dissyllabes ? Dès lors que la quantité fait la loi à l'accent, vous ne devez plus dire :

Graduel du P. Lambillotte

Pu - er, De - us, etc.

Comme vous n'aviez pas le droit d'écrire :

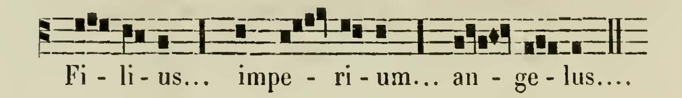


attendu que, ces syllabes étant brèves, la prosodie s'oppose à ce qu'elles portent plusieurs notes qui les prolongent.

Il est clair que tout le monde repousse de pareilles conséquences : on peut pourtant y être amené par le principe de l'observation de la quantité dans la prose. Laissons donc les syllabes qui ne dépendent point de l'accent, libres de supporter autant de notes que la mélodie croira nécessaire de leur en donner. La mélodie doit évidemment, dans la musique, prendre le pas sur les paroles. Voilà pourquoi les anciens ne la soumettaient point aux règles grammaticales de Donat : *Musica non subjacet regulis Donati.*

Le moyen âge usa et abusa peut-être de ces principes. Dans sa *Dissertation sur la psalmodie*, ouvrage écrit avec une science incontestable, M. l'abbé Petit, supérieur du séminaire de Verdun, soutient que, si, au moyen âge, on a négligé complétement les règles de l'accentuation en théorie comme en pratique, c'est surtout du douzième au seizième siècle; mais qu'on trouve ces règles

maintenues dans les théoriciens plus rapprochés de l'époque de saint Grégoire[1]. Quoi qu'il en soit, tous les livres de chant que l'on a découverts contiennent cette prétendue négligence. Dans les plus anciens, les neumes indiquent à chaque ligne des groupes de notes posés sur des pénultièmes brèves. Dans les manuscrits guidoniens il en est de même, et les livres en notes carrées n'ont rien changé à ce système musical. On lira aussi bien dans les premiers que dans les derniers, à l'introït *Puer natus est*, les passages suivants :



Le rhythme avant tout; et, si l'accent doit le gêner, qu'on sacrifie l'accent : telle était la pratique de nos pères.

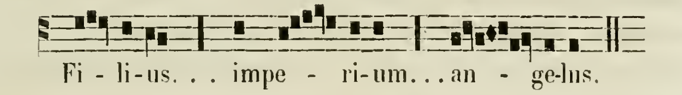
Au seizième siècle, l'Europe catholique se prit d'un bel enthousiasme pour les arts et les lettres de l'antiquité païenne. La prosodie fut regardée comme nécessaire jusque dans la musique, où les anciens eux-mêmes la négligeaient. Le sens esthétique chrétien subissait une véritable épreuve et la musique de saint Grégoire perdait de son autorité. Le rhythme des premiers temps n'était plus compris, et, ne sachant pas interpréter les cantilènes qui charmaient leurs aïeux, les chantres de la Renaissance les modifièrent d'après les lois de ce qu'ils voulurent appeler la *belle latinité*. Des conciles provinciaux demandèrent l'observation de l'accent dans les mélodies : « *Observentur quantitates*, » dit entre autres le concile de Reims de 1564. On a voulu voir dans ce texte un ordre d'assujettir la prose

[1] *Dissertation sur la Psalmodie*, p. 248 et suiv.

même à la *quantité* prosodique, quoiqu'il ne fût question que d'y suivre l'*accent tonique.* Il est sûr que les déplacements de notes occasionnés forcément par cette innovation dérangèrent l'effet de plusieurs mélodies. Aujourd'hui encore, après trois siècles d'habitude d'une musique soumise aux lois de la prononciation dans la lecture, nous ne trouvons pas trop mauvais, à la réflexion, le système de nos pères. Pour quelqu'un qui écoute, sans préjugés, ces passages de l'introït de Noël que nous avons cités, il ne semble pas fort choquant de dire :

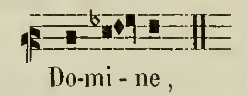
Fi - li - us. . . impe - ri - um. . . an - ge - lus.

plutôt que

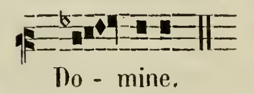


Je sais bien que, si l'on s'avisait de remettre dans une édition de chant à l'usage de nos églises plusieurs notes sur une pénultième brève, il y aurait, de la part des admirateurs de la belle latinité un *tolle* général. On ne manquerait pas d'objecter les Conciles, demandant l'observation de la quantité (tandis qu'ils parlaient de l'accent); Urbain VIII faisant réformer les hymnes (ce qui ne regarde pas la prose) et corrigeant plus de neuf cents fautes contre la prosodie; la pratique (plus ou moins constante) de trois siècles, etc. Dieu nous préserve donc de faire une pareille proposition ! On soulève bien assez de clameurs de la part d'un certain public toutes les fois qu'on avance d'un pas sur le chemin du retour à l'antiquité chrétienne. Lorsqu'on a

lu les arrêts prononcés par des hommes d'intelligence cependant, contre le style de nos monuments chrétiens; lorsqu'on a appris, dans son éducation, à traiter de gothique, en général, c'est-à-dire de barbare, ce qu'avait produit l'inspiration catholique aux plus beaux jours de l'Europe, soit dans la littérature, soit dans la politique, soit dans les mœurs privées; lorsque l'on voit encore, à l'heure où nous écrivons, la peine que nos vénérables prélats doivent quelquefois se donner et la persévérance prudente dont il leur faut user pour ramener de tous points leurs diocèses à des traditions interrompues il y a à peine un siècle (question d'une bien autre importance que celle dont il s'agit ici),... en vérité, on est payé pour ne rien urger et ne pas demander tout à la fois! C'est par ce juste tempérament que la Commission de Reims et Cambrai n'a placé sur les syllabes pénultièmes des mots dactyliques qu'une seule note commune. Lorsqu'elle a rencontré plusieurs notes sur ces syllabes, sans rien retrancher de la notation, elle a reculé la voyelle du texte; par exemple, au lieu de :

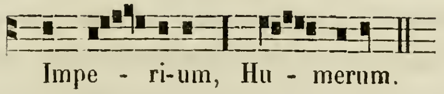


elle a mis :

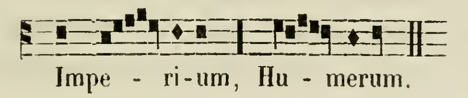


Des contradicteurs, probablement ceux-là même qui auraient le plus réclamé si la Commission eût reproduit le texte ancien avec des longueurs de notes sur la pénultième brève, ont trouvé que ce n'était pas encore assez. Ils y voudraient, non pas une note

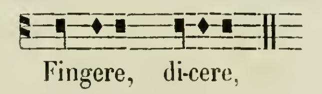
brève, mais une semi-brève. Il n'aurait pas fallu écrire d'après eux :



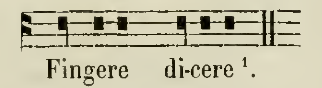
mais bien :



Ceci n'est pas évidemment rigoureux. Dès lors que la syllabe brève porte une seule note brève, l'oreille est satisfaite ; d'ailleurs, la pénultième d'un dactyle ou de tout autre mot de trois ou quatre syllabes, formant n'importe quel pied métrique (pourvu que l'avant-dernière soit brève), n'est ni plus ni moins brève que la dernière. Dans les mots *fingere*, *dicere*, etc., par exemple, le premier comme le second *e* ont la même valeur. Pourquoi donc vouloir faire écrire :



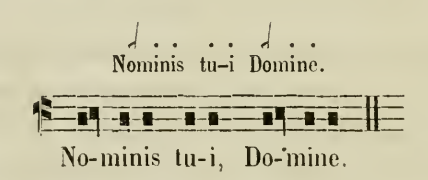
et non pas simplement, en donnant la même quantité à la seconde qu'à la troisième syllabe :



Dès que l'antépénultième est marquée d'une note plus forte

[1] Il est bien évident que nous n'entendons pas dire qu'on charge la pénultième comme la dernière, de plusieurs notes ; nous supposons le cas où elles ne portent qu'une note chacune.

ou de plusieurs notes, de manière à faire sentir l'intensité de la voix, l'accentuation a eu lieu, la voyelle qui suit est seulement brève, et non pas très-brève; c'est une note, et non un simple port de voix, qui doit la représenter dans le chant. Les manuscrits font autorité encore ici, et jamais on n'y trouve de pénultième brève qui ne porte une note semblable aux notes communes, c'est-à-dire un *point* ou une *virgule*. Nous lisons, par exemple, dans le verset *Adjuva nos Deus*, du mercredi des Cendres[1] :



Au temps où l'on écrivait ainsi, d'ailleurs, on comprenait qu'on ne pourrait trop faire entendre à l'oreille les syllabes brèves elles-mêmes dans un chant dont les paroles ont un caractère sacré. Comme le dit fort bien M. l'abbé Cloët : « C'est seulement à la suite de la Renaissance, sous le pontificat de Clément VIII, qu'on imagina de diviser les syllabes en trois espèces et qu'on commença à représenter les pénultièmes des dactyles par une simple losange ou demi-brève. C'était là une infraction regrettable aux usages traditionnels, et l'Église de Sens avait bien raison de la repousser en répétant cette belle maxime : *Ecclesia Senonensis nescit novitates.*

« Selon nous, quiconque se produit comme restaurateur du chant de l'Église n'a pas à hésiter : il doit rétablir l'ancienne division, noter les brèves par une carrée, et non par une losange, d'autant plus que cette méthode favorise l'audition des paroles, et qu'elle tend à rendre plus calme la marche du chant. C'est ce

[1] *Manuscrit* n° C. 52 de la bibliothèque de l'Oratoire à Rome.

que n'a pas manqué de faire la Commission de Reims et Cambrai dans les nouveaux livres qu'elle a publiés[1]. »

IV. Peu de critiques ont été formulées contre l'Antiphonaire de la Commission, et cela s'explique : si l'on enlève le rhythme qui a été rétabli dans les antiennes, il n'y a guère de différence entre le Vespéral de Reims et tous les autres. Les antiennes sont en général de simples récits, il y a très-peu de notes sur chaque syllabe : les réformateurs n'ont pas eu à retrancher. Au quinzième et au seizième siècles, au contraire, on ajouta des queues et tirades de notes aux antiennes qu'on voulut appeler neumes. Ces tirades n'ont pas été maintenues, ainsi que nous l'avons dit, si ce n'est à quelques fêtes dans les liturgies du dix-huitième siècle.

Ne pouvant pas s'en prendre aux antiennes données par la Commission, on a attaqué les psaumes, leur accentuation, leurs médiations et leurs terminaisons.

L'Antiphonaire de la Commission « a été rédigé d'après différents manuscrits du treizième siècle. Parmi les livres imprimés qu'elle a consultés, il faut citer les livres de chœur de Portugal, et surtout un vieux livre de chant imprimé à Venise avant la réforme de Guidetti[2]. » La Commission n'a pas probablement trouvé toutes les intonations entières des psaumes notés dans les manuscrits. Il est ordinaire de n y rencontrer que les finales *e u o u a e* et les intonations sans médiation ; aussi elle s'est conformée aux leçons données par Guidetti dans le *Directorium chori*, qui fait autorité à Rome depuis la fin du seizième siècle.

[1] *Remarques critiques*, p. 59 et 60. Ajoutons que les premiers livres imprimés suivent le même principe : ainsi le Graduel de Paul V, l'Antiphonaire de Venise, 1635, etc. Les grands musiciens modernes ont imité les anciens. Pergolèze écrit, dans son *Stabat*, *filius*, *gladius*, avec une note *noire* sur la pénultième ; *complaceam* porte une *blanche* sur l'*e*. Rossini va plus loin et fait soutenir à la voix la pénultième du mot *spiritum*. La mélodie est réglée par la nature, la quantité par des conventions.

[2] *Avertissement de l'Antiphonaire*, page VII.
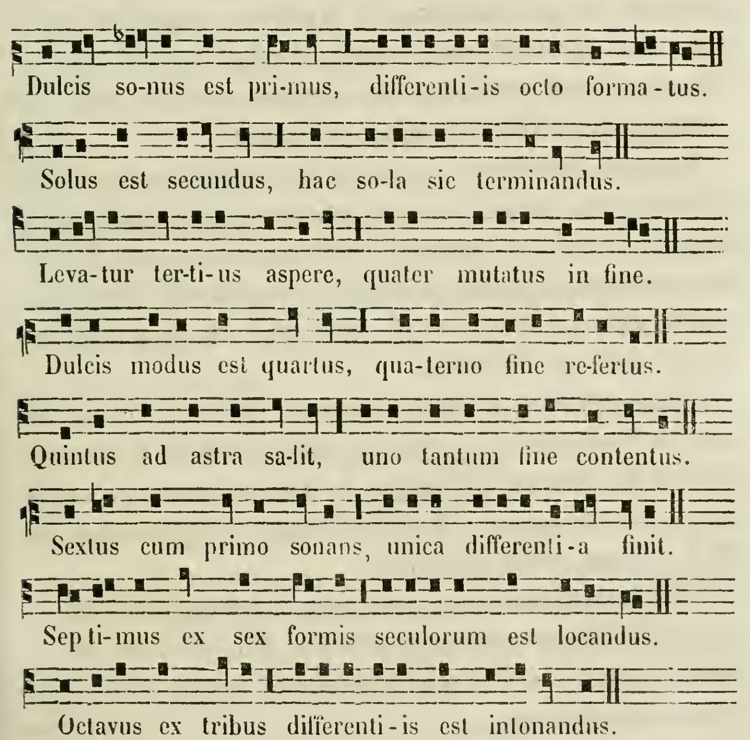
Quelques-unes des terminaisons de ce livre sont peut-être moins usitées à Rome aujourd'hui, mais du moins on n'en apporte pas de nouvelles, comme cela a eu lieu en France. On ne saurait croire quelle diversité a régné là-dessus dans nos diocèses.

Pour avoir une idée de ce que le goût particulier a pu produire dans ce genre, il faudrait ouvrir un livre de la fin du dix-septième siècle intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant, divisée en trois parties, par le sieur Droüaux*, à Paris, chez Jacques Hérissant, 1690.—On y trouverait, par exemple (p. 90 et suiv.), pour le premier mode, une vingtaine de terminaisons; quinze pour le deuxième; quinze pour le troisième; vingt-deux pour le quatrième; trente et une pour le cinquième; dix pour le sixième; treize pour le septième; quarante pour le huitième! Et remarquez que, parmi ces terminaisons, un grand nombre sont la propriété du sieur Droüaux, qui a bien soin de les revendiquer. Mais, de nos jours encore, il se trouve plus d'un compositeur de ce genre et même inférieur à celui-là. Chaque pays, chaque paroisse souvent a ses tons favoris que l'on chante de préférence aux intonations grégoriennes [1].

Guidetti avait réduit les terminaisons que son siècle admettait à cinq pour le premier mode; une pour le second; quatre pour le troisième; trois pour le quatrième; une pour le cinquième; une pour le sixième; cinq pour le septième, et deux pour le huitième. Ces intonations étaient absolument celles des auteurs de son époque et des livres précédents. Nous donnons ici les règles réunies en un exemple, telles que nous les avons copiées dans un manuscrit de la *Minerve*. C'est un in-folio intitulé : *Musica magistri Ugolini d'Orvieto, archipresbyteri Ferra-*

[1] Un excellent prêtre, qui est en même temps un *egregius psaltes Israel*, nous a cité telle église de campagne où l'instituteur communal, maître du lutrin, improvise à lui tout seul trois ou quatre intonations et terminaisons nouvelles par année. Où s'arrêtera-t-il?

riensis M. Danjou, qui signalait cet ouvrage dans sa *Revue* (4[e] année, p. 59, note), place son auteur au quatorzième siècle; nous croyons que le manuscrit de la *Minerve* doit être attribué au quinzième, d'après les caractères de l'écriture. Il contient, entre autres choses, un traité de Jean des Murs que Ugolin d'Orvieto intitule : *De musicæ mensuratæ egregii magistri Johannis de Muris explanatione.* Quoi qu'il en soit, voici les intonations de l'archiprêtre de Ferrare :



Pour en revenir au travail de la Commission, nous ne discuterons pas dans ces intonations, médiations et terminaisons des psaumes, ce qui regarde l'accentuation. Sans adopter tout ce qu'a dit là-dessus M. l'abbé Petit dans sa *Dissertation sur la*

Psalmodie, nous aurions à renvoyer le lecteur à ce livre qui contient les sources complètes pour cette question. Nous croyons qu'il y a sur ce point, dans la pratique, des difficultés que les théories ne parviendront pas à faire disparaître, et, sans donner raison entièrement non plus à la Commission de Reims, nous nous contentons de laisser sa liberté à chacun là-dessus. La Commission, dans ce conflit d'opinions, s'est décidée à ne pas tenir compte généralement de l'accent, lorsqu'il était en contradiction avec la mélodie, s'appuyant sur le texte des *Instituta Patrum*. « Omnis tonorum depositio in finalibus mediis vel ultimis non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda[1]. »

Après les intonations, ce sont les finales des psaumes qui ont été attaquées. On ne les a pas trouvées en harmonie avec le commencement des antiennes, en sorte que la reprise de l'antienne à la fin du psaume deviendrait très-difficile. Nous lisons encore dans les *Études sur la restauration du chant grégorien au* XIXe *siècle* (p. 518-519) :

« Non-seulement le ton du psaume est toujours le même que celui de l'antienne qui le précède, mais c'est aussi le commencement de l'antienne qui règle le choix du *seculorum amen* ou de l'*e u o u a e* du psaume. (*Méthode élémentaire de plain-chant* par M. F.-J. Fétis, 1843, grand in-8°.)

« Les anciens *tonarii* ou *formulaires* sont unanimes là-dessus, et l'on peut, sans crainte de se tromper, faire remonter jusqu'à saint Grégoire lui-même cette *unanimité* de tous les vieux didacticiens du moyen âge.

« Or voici que sur cette partie de l'érudition musicale un de nos bons amis s'est avisé de soumettre l'*Antiphonarium* de

[1] Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 6, 2e col.

Reims et de Cambrai à une rude épreuve, à laquelle personne n'avait songé le moins du monde. M. l'abbé Guichené, curé de Saint-Médard (Landes), a examiné l'œuvre rémo-cambraisienne à ce point de vue vraiment nouveau, et il a ici trouvé une TRENTAINE D'INFRACTIONS aux règles antiques et universellement suivies. »

Nous avouons avec humilité n'avoir pas lu tous les anciens *tonarii* ou *formulaires*, mais seulement un certain nombre d'auteurs sur la musique grégorienne dans la collection de Gerbert, et quelques autres peut-être encore manuscrits dans des bibliothèques. Nous avons trouvé ces *règles* dans quelques anciens; nous les avons revues dans Jacques Éveillon, chanoine d'Angers[1], et dans Poisson, curé de Marchangis[2]; mais d'autres n'en parlent pas : ainsi nous n'avons pu apprécier l'*unanimité* des auteurs à rappeler cette théorie qui doit remonter sans doute à saint Grégoire. Nous acceptons donc le jugement de M. le curé de Saint-Médard (Landes), en nous permettant seulement trois petites observations.

1° Les bréviaires du moyen âge et les autres manuscrits où se trouvent des psaumes notés donnent la musique entière des antiennes et des finales *seculorum amen*. La Commission de Reims n'a eu à inventer ni ces finales de psaumes ni ces débuts d'antiennes. Il ne dépendait pas de son bon plaisir de préférer certaines règles de convention aux textes que la majorité des manuscrits lui présentait. C'est à la vérification de ces textes que la Commission se voit forcée de renvoyer d'abord son honorable contradicteur; il pourra les condamner, après les avoir entendus.

[1] *De recta ratione psallendi.* C. VI, p. 228 et suiv. Flexiæ (la Flèche) 1646, in-4°.

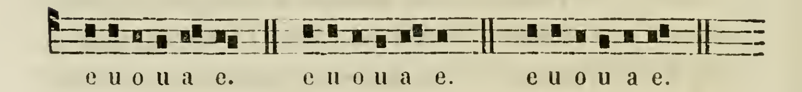
[2] *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien.* Paris, Lotin, 1750, p. 181 et suiv.

2° Il est probable que, si M. le curé de Saint-Médard a consulté les anciens *tonarii* ou *formulaires*, il n'a pas dû négliger les modernes. Nous craignons cependant qu'il en ait oublié un : l'oubli serait d'autant plus regrettable, que les principes de ce livre ont servi de guide souvent dans la théorie et la pratique à l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien au* XIXe *siècle*, dont M. le curé de Saint-Médard a l'honneur d'être « un des bons amis. » Les éditions de Rennes, 1853, et de Paris, 1853, préparées par l'auteur des *Études*, ne sont, surtout la première, que des réimpressions des livres de chant de Nivers. Or c'est justement Nivers qui s'oppose le plus à l'admission de cette règle, que la Commission de Reims est accusée d'avoir violée.

On lit dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* (p. 123 et suiv.) :

« La plus considérable erreur est de dire, croire et en faire une Règle sévère, que chaque fin des Tons des Pseaumes soit affectée à certains commencements d'Antiennes.

« Par exemple, du premier Ton,



« quand l'Antienne commence bas, comme *Sacerdos in æternum*, on prend la première fin, à cause que le *fa* par où elle finit est plus bas que le *sôl*, lequel estant plus esloigné du *re* que le *fa*, ledit *fa* a plus de rapport avec le *re*. Une autre Antienne qui commencera plus haut, comme *Domine quinque talenta*, on luy donnera la seconde fin. Et une autre Antienne qui commencera plus encore plus haut, comme *Exi cito in plateas*, on luy imposera la troisième fin qui finit en haut sur la Dominante. De là on s'est

imaginé pour raison que ces sortes de fins, imposées par ces Règles frivoles, avoient beaucoup de raport et de convenance avec ces sortes de commencements d'Antiennes, ce qui ne peut pas se soutenir pour huit raisons convaincantes :

« 1° Toutes les fins des Pseaumes (de chaque Ton) ont tout autant de raport les unes que les autres avec toutes sortes de commencements d'Antiennes (du mesme Ton) ; les Intervalles de Seconde, de Tierce, de Quarte et de Quinte, estant toutes régulières et indifférentes en leurs Progrez de Notes, à plus forte raison en leurs Progrez de Pièces.

« 2° Toutes ces Antiennes finissent en bas sur la finale du Ton, elles ont toutes la mesme fin, et les unes et les autres ne sont pas plus du premier en haut que du premier en bas, puisqu'elles ont toutes la mesme Estenduë de Modulation, et c'est ce mot réellement qui fait leur identité de Ton et en mesme temps leur différence essentielle du second Ton, qui a une autre Estenduë de Modulation, quoy qu'il ait la mesme finale que le premier.

« 3° Ce n'est pas le commencement de l'Antienne qui détermine le Ton du Pseaume, encore moins la fin spécifique du Pseaume ; mais c'est la fin de l'Antienne avec son Estenduë qui détermine le Ton générique, et rien davantage. Et, en effet, qu'importe que l'Antienne commence haut ou bas ? C'est véritablement pour diversifier le chant des Antiennes qu'on les a fait commencer ou en haut, ou en bas, ou-au milieu, à la fantaisie du compositeur, et non pas pour y imposer une certaine fin de Pseaume.

« 4° L'on auroit bien manqué de prudence de n'avoir pas mis dans le chant grégorien plusieurs sortes de fins du deuxième, du cinquième et du sixième Ton, qui n'en ont qu'une seule chacun, quoyqu'ils ayent tous, et tout autant que les autres Tons,

plusieurs sortes d'Antiennes qui commencent en haut, en bas et au milieu ; mais il est vray de dire que tous ces commencements ont tout autant de raport les uns que les autres avec les finales de leurs Pseaumes.

« 5° Plusieurs Antiphonaires de différents Diocèses et de différents Ordres contiennent les règles de ces Terminaisons, contraires en plusieurs choses à celles du Romain. Ces contrarietez, au moins, prouvent, ou que l'on s'est trompé, ou que ces Terminaisons sont arbitraires.

« 6° S'il falloit nécessairement chercher quelque raport entre le Pseaume et l'Antienne, il seroit bien plus raisonnable d'en mettre entre le commencement de l'Antienne et le commencement du Pseaume, sa fin en estant beaucoup plus esloignée. Or il n'y a jamais qu'un commencement de chaque Ton des Pseaumes pour toutes les Intonations différentes des Antiennes du mesme Ton.

« Mais, direz-vous, la fin du Pseaume est tout proche le commencement de son Antienne qui se chante ensuite.

« A cela je réponds trois choses, » etc., etc.

Nivers continue ainsi pendant dix pages encore ; mais, comme cette citation est déjà longue, nous nous arrêtons en nous contentant d'inviter l'estimable M. Guichené, curé de Saint-Médard, à finir lui-même le chapitre.

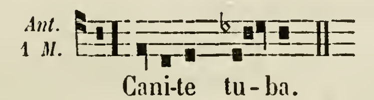
3° Si ces raisons ont de la valeur, nous ne voyons plus jusqu'à quel point il peut être à propos d'examiner en quoi la Commission a violé des règles ainsi contestées. Cependant, pour que le lecteur plus difficile ait une satisfaction complète, nous allons en dire quelque chose. Après avoir patiemment vérifié les citations de M. le curé de Saint-Médard, au lieu d'une TRENTAINE d'infractions, comme on l'écrit en grosses lettres, nous avons trouvé, parmi les vingt-six réellement indiquées, cinq, ou tout au plus six finales de psaumes qui ne seraient point en accord

avec les prétendues règles, et encore en comptant les répétitions de la même finale.

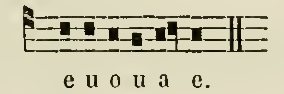
Prenons au hasard quelques-unes des indications de M. le curé, en les distinguant par les numéros d'ordre qu'il leur a donnés lui-même :

« 1° Première antienne des deuxièmes vêpres du quatrième dimanche de l'Avent. »
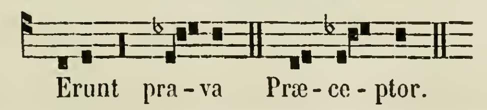
L'édition de Reims porte pour début de l'antienne :



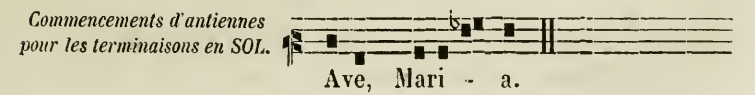
et donne pour finale du psaume,



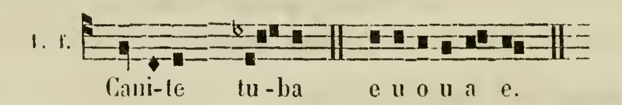
Nous ouvrons à cet endroit les auteurs qui demandent l'application de la règle précitée, par exemple, M. Félix Clément, *Méthode complète de plain-chant*, page 224, et nous lisons :— Si l'antienne commençant par *ut* forme avec les notes qui suivent la période *ré*, *la*, *si bémol*, *la*, le psaume aura la terminaison en g (sol). Exemple :



M. A. de la Fage, dont l'auteur des *Études* ne récusera pas le témoignage assurément, donne à ce propos l'exemple suivant : (*Cours complet de plain-chant*, page 288) :



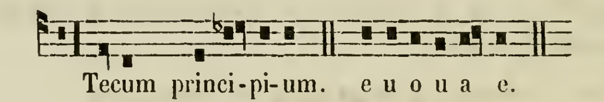
Nous consultons les éditions imprimées, Dijon, Digne, Malines, etc.; toutes indiquent la finale du psaume en g (sol). Pourquoi donc prendre à partie l'Antiphonaire de la Commission et lui faire l'honneur de le réprimander tout seul, quand il est en si bonne compagnie? Ou tout le monde est en règle, ou tout le monde a tort... Il y a pourtant une exception : elle se trouve dans l'édition donnée à Rennes par l'auteur lui-même des *Études sur la restauration du chant grégorien.* (Édition de Rennes, in-folio, p. 53).



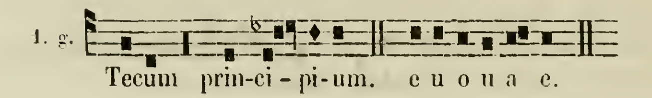
C'est une distraction sans doute, car dans l'*Antiphonaire* qu'il a donné à Paris en 1853 chez M. Le Clere, p. 129, le même auteur suit la leçon commune.

« 2° Première antienne des deuxièmes vêpres de Noël. »

Cette antienne présente le même début que la précédente. L'édition de Reims a donc raison de dire :



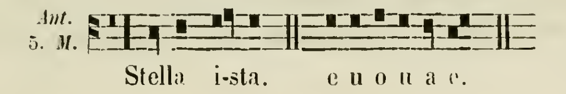
et notre critique est encore dans son tort pour les raisons susmentionnées. De plus, comme tout à l'heure, il est opposé à ceux qui l'honorent de leur amitié, car l'éditeur de Rennes, se corrigeant cette fois, écrit tout comme un autre :



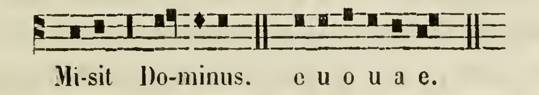
Cette explication fera retirer, nous l'espérons, les accusations portées à propos des antiennes du *Magnificat* des quatorzième et vingt-deuxième dimanches après la Pentecôte (n° 5); et, par la même occasion, celles qu'ont suscitées la première antienne des deuxièmes vêpres de la Purification (n° 9), et la cinquième des premières vêpres de la Visitation (n° 12), qui demandent réellement pour le psaume du premier mode une terminaison en *sol*, comme les précédentes. M. le curé de Saint-Médard sera de plus en plus convaincu que la Commission a eu droit de terminer ainsi, en relisant la page 288 de M. de la Fage et la page 224 de M. Félix Clément.

Voilà des exemples pour les finales du premier ton : choisissons-en pour d'autres modes :

« 4° Cinquième antienne des premières vêpres de l'Épiphanie. » Il s'agit du septième ton : l'Antiphonaire de Reims dit :



Nous ne voyons là rien de répréhensible. Vous désirez les règles? les voici. Écoutons M. Félix Clément dans sa *Méthode*, p. 236 : « Si l'antienne commence par *sol ré*, ou une formule dans laquelle le *ré* domine, le psaume recevra la terminaison en d ou *d*. Exemple :

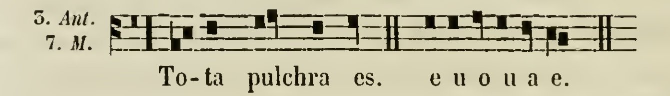


La similitude est complète.

« 6° Troisième antienne des premières vêpres du 8 décembre. »

Il s'agit encore du septième ton. Lisons une des règles (*Méthode*, p. 234) :

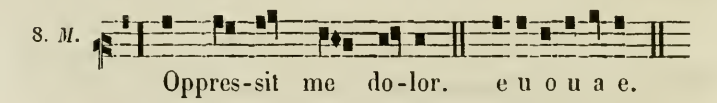
« Si l'antienne commence par la période suivante, *sol*, *si*, *ut*, *ré*, on chante le psaume avec la terminaison en *a* (la). » C'est ce qu'a fait tout justement la Commission de Reims :



Voulez-vous un exemple du huitième ton?

« 10° Antienne du *Magnificat* des deuxièmes vêpres de Notre-Dame des Sept-Douleurs. »

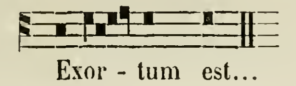
Nous trouvons dans l'édition de Reims la finale en *ut* (c). Est-ce bien la terminaison qui convient d'après les *règles?* M. Félix Clément, p. 238 : « La terminaison en c (ut) s'emploie lorsque les antiennes commencent par la note *ut*.» Cette règle a été suivie par la Commission, car l'Antiphonaire incriminé porte :



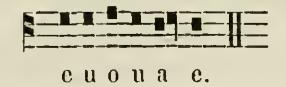
Nous pourrions continuer de la sorte ; montrer, malgré M. le curé de Saint-Médard, que « le *Magnificat* du dix-septième dimanche après la Pentecôte » doit être réellement chanté sur le quatrième ton en e (mi); que « la première antienne des vêpres de sainte Luce, » et « la quatrième des premières vêpres de saint Pierre aux Liens, » indiquent bien le septième ton en c (ut), ainsi que « la cinquième antienne des premières vêpres du Commun des Confesseurs non Pontifes, » etc.

Nous pourrions, d'autre part, faire voir que les diverses édi-

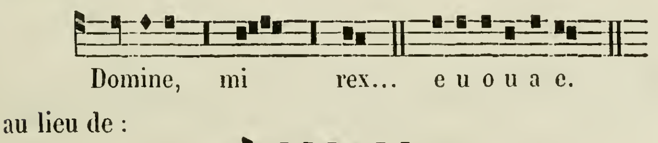
tions publiées ne sont pas plus assidues à observer les *règles* tant prônées. Ainsi l'édition de Malines porte aux deuxièmes vêpres de Noël, troisième antienne :



avec cette finale en *ut*, au lieu de *ré* ou de *si*,



ce qui est contre les prescriptions formelles de MM. Félix Clément, p. 234, et de la Fage, p. 333. Ainsi encore l'édition de Rennes, comme celle de Reims, porte la finale en a pour la troisième antienne des vêpres de la Décollation de saint Jean-Baptiste :

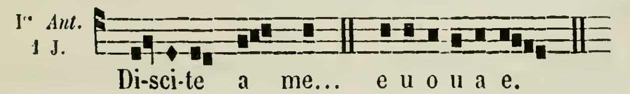


au lieu de :

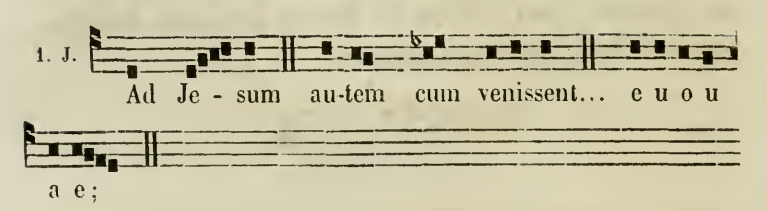
e u o u a e.

Mais, puisque ce genre de travail paraît être agréable à notre respectable censeur, nous pouvons livrer à son appréciation, comme spécimen, les vêpres de la fête du Sacré-Cœur dans l'édition de Rennes in-folio. Il y trouvera les débuts d'antiennes et les terminaisons de psaumes qui suivent :

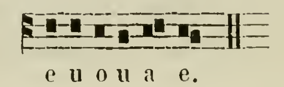
Première antienne des premières vêpres :



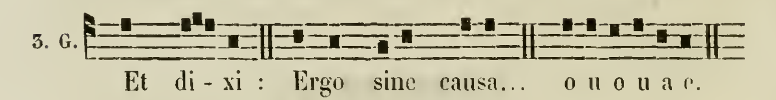
Antienne du *Magnificat* des deuxièmes vêpres :



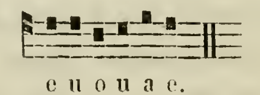
Si l'on veut appliquer non-seulement des théories plus ou moins solides (voyez M. Félix Clément, p. 224, et M. de la Fage, *Cours complet de plain-chant*, p. 288), mais la pratique générale, ne faudrait-il pas terminer le psaume en *fa* et non en *ré?* c'est-à-dire



Troisième antienne des vêpres :



au lieu de :



Ces exemples doivent suffire.

L'auteur des *Études* avait réservé les objections de M. l'abbé Guichené pour clore ses nombreuses attaques; aussi il écrit (p. 519) :

« Ai-je besoin d'ajouter quelque chose pour compléter ma

critique des éditions de Reims et de Cambrai? je ne le crois pas. »

Il est probable maintenant que le lecteur sera d'un autre avis.

V. Le reproche que l'on entend le plus généralement articuler contre l'édition de Reims, c'est la difficulté d'exécution de ses mélodies.

Si la restauration du plain-chant ne peut pas se faire pratiquement, ne parlons plus de publier des éditions sur les manuscrits : il suffit d'ériger un monument au chant grégorien, par la reproduction fidèle des anciens textes, et de le placer dans quelque célèbre bibliothèque, pour que du moins les hommes d'étude et les amis sérieux de la liturgie de nos pères puissent, en l'examinant, juger des aberrations des livres modernes.

Mais nous sommes loin de croire qu'il faille s'arrêter à ce parti, et que tant d'efforts n'aboutissent pas à ramener dans nos vieilles églises les mélodies qu'on y entendait quand on les bâtissait. La restauration faite par la Commission de Reims et de Cambrai en est une preuve que déjà plusieurs diocèses peuvent apprécier.

Nous ne pensons pas assurément que partout on soit arrivé à interpréter ces chants d'une manière admirable. D'abord ce résultat est radicalement impossible à obtenir de certaines gens : n'importe le livre ou la méthode qu'on leur donnera, ils resteront ce qu'ils sont, de mauvais chantres. Il y a des personnes vraiment trop exigeantes. Elles ne veulent pas même ouvrir le Graduel de Reims et de Cambrai, si avec lui on ne doit pas parvenir, et sur-le-champ, à rendre le chœur de toutes nos églises, même de village, aussi harmonieux que l'étaient autrefois le chœur de Cluny, de Saint-Germain, de Saint-Denis et des autres grands monastères.

Quelques-uns, meilleurs juges en apparence, reconnaissent

bien que le chant dont ils usaient jusqu'à l'heure est singulièrement défectueux; que cette méthode de hacher les notes, et d'émettre continuellement des sons égaux en durée, est l'effet nécessaire de la notation adoptée dans leurs livres : ils conviennent bien qu'il faut en finir avec cette mauvaise exécution...; et, dès qu'on leur fait entendre un plain-chant à notes inégales, à phrases périodiques, dominés par l'habitude de l'autre système, ils repoussent précisément ce qu'ils avaient demandé. Un des grands obstacles au chant de Reims, c'est donc la routine.

D'autres, à la première fois qu'ils entendent chanter de cette manière, se récrient, et, sans chercher si les moyens que l'on emploie pour arriver là sont faciles ou difficiles : « C'est de la musique ! disent-ils, jamais nos chantres de campagne ne réussiront à l'exécuter ! » A cela que peut répondre la Commission de Reims? D'abord elle doit avouer que le chant restauré par elle est *une musique*, et il faut bien qu'il en soit ainsi. Il n'y a en réalité que certains plains-chants qu'on nous a trop fait subir, surtout depuis l'abandon de la liturgie romaine, auxquels le nom de musique ne peut convenir sous aucun rapport. Si, entre la musique grégorienne et la musique moderne, il y a des différences radicales, toujours est-il que parler d'un chant véritable, c'est parler de musique.

Quant à la difficulté qu'auront les chantres de campagne à rendre ces mélodies, nous croyons qu'il ne faut rien exagérer de part ni d'autre. Les campagnes, en général, ne possèdent pas des artistes, et ce qu'on est habitué à y entendre demande de la part des connaisseurs beaucoup d'indulgence; quelques-unes sont même, en fait de chant, de plusieurs degrés au-dessous de l'ordinaire. Or, dans les endroits où l'on chante mal, s'en tirera-t-on mieux avec l'édition de Reims? Il paraît fort inutile de l'af-

firmer ou de le nier. Mais ce que nous croyons, c'est que partout où il y aura un homme capable de lire assez couramment la notation carrée, il ne lui en coûtera pas plus de chanter sur les livres de la Commission de Reims que sur d'autres. Est-il si difficile, en effet, de savoir que dans ce système une note à queue vaut deux carrées, une double carrée en vaut trois, que la losange est une note de passage, qu'enfin il faut respirer aux barres de repos distribuées dans le texte? Une minute suffit pour retenir cela ; et voilà pourtant toute la différence qu'on dit si énorme entre la notation du Graduel de Reims et celle des autres Graduels[1].

« Mais, continue-t-on, dans ces livres il faut ordinairement couler les notes, et, pour parcourir légèrement les séries de neumes, il faut un gosier flexible et des études de vocalisation que nos chantres n'ont pas faites. » Si cette difficulté s'adresse aux livres de la Commission de Reims, elle atteint aussi les règles de tout autre chant en général. Sauf les cas où l'expression demande des sons détachés et brisés, ce que la musique moderne appelle le *staccato*, et le plain-chant antique probablement *voces secabiles*, toute mélodie exclut dans l'exécution les coups de gosier et demande, surtout dans les groupes

[1] « Un motif qu'allègue le P. Dufour pour excuser les abréviations faites par son confrère, c'est la difficulté de trouver des chantres qui modulent convenablement ces longues vocalises des anciennes mélodies. Nous avouons que nous ne comprenons rien, absolument rien à cette difficulté. Qu'on les chante sur une seule syllabe, ou sur des syllabes diverses, les phrases d'une mélodie n'en demeurent pas moins ce qu'elles sont en elles-mêmes, une succession de sons modulés selon le système grégorien. Si l'un des deux genres offre plus de facilité, n'est-ce pas précisément celui qu'on regarde comme le moins aisé? Dans la plupart des méthodes, n'emploie-t-on pas la vocalisation pour conduire l'élève à la solmisation du chant? On ne peut contester en effet qu'il ne soit plus facile d'émettre des sons sans paroles ou sur une seule syllabe que de les unir à des mots divers. » *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, p. 27.

de notes sur une même voyelle, la liaison des sons. Certes, quand il faudrait quelque étude de la part des chantres pour réformer la méthode malheureusement suivie jusqu'ici, et obtenir une amélioration si désirable, loin d'accuser la Commission de mettre des entraves à l'exécution du chant, on devrait lui savoir gré d'avoir rappelé des principes que le bon goût et la pratique des artistes ont consacrés.

Après cela, les longues séries de notes qui se trouvent seulement aux graduels et versets d'*Alleluia*, sont rendues par une voix ou deux, encore lorsque l'orgue ne supplée point cette partie[1]; ce n'est que le neume final qui est repris par le chœur. Il ne faut donc point se préoccuper de la difficulté d'obtenir de l'ensemble dans ces vocalises. D'ailleurs la manière dont les phrases sont divisées, les repos qui sont indiqués, conduisent le chanteur d'un groupe à l'autre, et, lorsque le chœur répète le neume qui termine, il lui est bien aisé, en vertu des mêmes indications, de conserver l'ensemble dans un morceau aussi court. Pour le reste des mélodies, elles sont à peu de chose près, quant à la notation, les mêmes que dans les autres livres. Ce n'est qu'une différence de rhythme, qui est bien vite observée et qui est la même du commencement à la fin.

La plus forte raison qui nous détermine à croire que le

[1] Il est passé en usage, parmi les adversaires de l'édition de Reims, de parler à tout instant des séries interminables de vocalises qu'elle contient. M. Jouve, chanoine de Valence, y voit des « montagnes de notes, des groupes fréquemment répétés de losanges amoncelées. » (*Du Chant liturgique*, p. 26.) On voudrait faire oublier deux choses : 1° que ces vocalises ne se trouvent qu'à un seul endroit des livres, au *graduel* et à l'*Alleluia*; 2° que dans les éditions françaises, lorsqu'il a plu aux réformateurs de retrancher moins, on trouve des tirades de trente notes et plus sur une seule syllabe, et, comme ce sont trente notes égales, elles sont réellement d'un effet détestable. Voyez, par exemple, dans les livres de Rennes et de Digne, l'*Alleluia* de la fête du saint Sacrement, le deuxième *Alleluia* des dimanches après Pâques, etc.

chant de la Commission de Reims n'est pas plus difficile en soi qu'un autre, c'est le fait même de sa diffusion. Il est bien possible assurément qu'ici ou là tel chantre routinier ne vienne pas à bout de modifier sa manie de hacher le chant et échoue devant les livres de Reims ; mais il ne paraît pas logique d'en rejeter la faute sur les livres eux-mêmes. Partout où ce chant a rencontré des élèves de séminaire, des chantres, soit de cathédrales, soit d'églises paroissiales, un peu habitués à la note, après deux ou trois essais, toutes ces prétendues impossibilités se sont évanouies, et le Graduel de Reims, malgré les opposants, s'exécute à l'heure qu'il est dans une foule d'églises de villes et de campagne, dans un certain nombre de communautés religieuses, puisqu'il est admis, soit exclusivement, soit en concurrence avec d'autres, dans plus de vingt diocèses [1].

Comme il nous est arrivé fréquemment déjà de faire l'expérience des livres rémo-cambraisiens sur des chantres ordinaires, nous ne pouvons, dans nos convictions personnelles, admettre ces impossibilités, qu'allèguent le plus souvent ou des opposants qui ont à peine ouvert les livres de la Commission et ne se sont jamais enquis de la méthode qu'elle indique pour interpréter ses mélodies, ou des personnes dénuées de toutes dispositions musicales, qui croient chanter sur les autres éditions, parce qu'elles sont parvenues à répéter une intonation de psaume ou une antienne selon l'ancienne méthode, c'est-à-dire en se rapprochant plutôt de l'hésitation d'un enfant qui épèle et balbutie que de la libre assurance d'un homme qui lit et parle couramment. Ce que nous avons constaté, M. l'abbé de Conny [2],

[1] *Remarques critiques*, de M. Cloët, p. 108. — Note.

[2] Lettre à M. l'abbé Tesson, par M. l'abbé de Conny, vicaire-général de Moulins, ajoutée par l'éditeur à la fin de notre *Simple Réponse au P. Lambillotte*.

M. l'abbé Planque[1], M. l'abbé Céleste Alix[2], M. l'abbé Cloët[3] et d'autres l'ont constaté, de leur côté, à diverses époques et en différents lieux. Le fait de l'exécution du chant de la Commission est clair et incontestable. Dans tous les endroits où il est admis, on s'accorde à rendre hommage à la beauté de ses mélodies, phrasées, périodiques, expressives par leur rhythme, et c'est en cela qu'il est encore plus accessible au peuple. Il remplace un chant sans mélodie par de véritables airs ; des périodes musicales tronquées et incomplètes, par une phraséologie régulière et harmonieuse ; des suites de notes toutes égales et la plupart du temps sans liaison entre elles, par des vocalises toujours chantantes, du moins dans la partie qui est destinée à être exécutée par le chœur. Ces qualités sont décisives, et tout le monde conviendra qu'entre deux morceaux différents qu'il s'agit d'apprendre au peuple le plus mélodieux et le mieux rhythmé sera le plus vite retenu.

Pour terminer ces observations et discussions où nous avons effleuré plutôt qu'approfondi les choses, nous ne pouvons que répéter ce qui a été dit déjà sur la restauration du chant de saint Grégoire en général. Cela s'applique naturellement aux livres de Reims et Cambrai. Empruntons l'expression de cette

[1] *Rapport à monseigneur l'évêque d'Arras,* faisant suite à la lettre du même prélat. A propos de cet opuscule, on lit dans les *Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle,* p. 511, la note suivante : « Voir le Rapport de *feu* M. le chanoine Planque à Sa Grandeur monseigneur l'évêque d'Arras. » Nous nous faisons un plaisir d'apprendre à nos lecteurs que ce titre funèbre donné à M. le grand chantre de la cathédrale d'Arras n'est sans doute que l'effet d'une distraction de la typographie. M. l'abbé Planque, chez lequel nous avons eu l'honneur d'être accueilli, longtemps après l'apparition des *Études,* est, grâce à Dieu, plein de santé. Il a publié dernièrement un recueil de *Faux-Bourdons* et des morceaux de plain-chant harmonisés, sur le texte des livres de Reims.

[2] Voir note E.

[3] *Un mot sur le choix des livres de chant liturgique,* p. 6.

pensée à M. l'abbé Planque. Dans son *Rapport* à monseigneur Parisis, évêque d'Arras, sur le choix d'une édition de chant, le respectable chanoine se prononce en faveur de l'édition de Reims et dit : « A l'heure qu'il est, je ne connais rien de mieux ou plutôt d'aussi bien. »

CHAPITRE II.

DE L'ÉDITION DU PÈRE LAMBILLOTTE.

Le nom du P. Lambillotte est universellement connu. Ses cantiques, ses motets, ses cantates, ses romances religieuses, ont pénétré dans les maisons d'éducation en France et à l'étranger avec un succès qui donne malheureusement la mesure du sérieux apporté jusqu'à présent à l'étude de la musique sacrée. Les hommes éminents en effet dans cette partie, la plus importante après tout de l'art musical, n'ont émis qu'un jugement sur ces premières œuvres du P. Lambillotte : en rendant hommage à sa facilité de composition, en reconnaissant chez lui des motifs heureux, ils n'ont pas craint de dire que l'ensemble manquait de gravité ; que trop souvent des mélodies vulgaires et triviales y trouvaient place; que le genre introduit ou continué par ses ouvrages tendait à nous éloigner complétement de la voie tracée par les maîtres des trois derniers siècles. Sans établir la moindre comparaison pour le talent entre le P. Lambillotte et ces hommes-là, nous pouvons dire que son style forme une disparate complète avec celui des Palestrina, des Vittoria, des Animuccia; il ne rappelle en rien Allegri ou notre Baptiste Lulli; ce n'est pas même le genre religieux de Haydn,

de Hændel, ni de Mozart, ni de Lesueur. Comme le dit avec sévérité, mais avec toute raison, le savant M. d'Ortigue : « Le P. Lambillotte a été un des plus grands propagateurs de ce *dilettantisme de collége* qui est aujourd'hui la plaie de l'art religieux; et ce malheureux dilettantisme, il ne l'a pas porté seulement dans les compositions qu'il semblait dérober à l'art des théâtres, pour les transplanter de la meilleure foi du monde dans les temples; il l'a porté encore dans le chant grégorien, auquel il ne devrait pas plus être permis de toucher qu'à la liturgie elle-même, sans le consentement et l'approbation de l'autorité ecclésiastique[1]. »

Or ce ne sont pas les œuvres du P. Lambillotte écrites en musique moderne que nous avons à examiner, mais ses travaux sur le chant grégorien. Il leur a consacré les dernières années de sa vie. On a vu paraître de lui successivement : *De l'unité dans les chants liturgiques*[2]; l'*Antiphonaire de saint Grégoire, fac-simile du manuscrit de Saint-Gall*[3]; *Quelques mots sur la restauration du chant grégorien*[4]; *Esthétique du chant grégorien*[5]; enfin un *Graduale* et un *Antiphonarium*[6]. Les trois derniers ouvrages sont posthumes : ils ont été édités par les soins du R. P. Dufour.

Quand on étudie l'une après l'autre ces cinq publications, on est étonné de la distance énorme qu'il y a de la première à la dernière, et l'on comprend à peine comment dans quelques années le même homme a cru devoir marcher d'abord assez loin en avant, pour revenir ensuite sur ses pas. On dirait encore

[1] *La Maîtrise, journal de musique religieuse*, numéro de mai 1857.
[2] Paris, 1851. In-fol.
[3] Paris, veuve Poussielgue Rusand, 1851. In-fol.
[4] Paris. Ad. Le Clere, 1855. In-8°.
[5] Paris. Ad. Le Clere, 1855. In-8°.
[6] Paris. Ad. Le Clere, 1857. 2 vol. in-12.

qu'il n'a voulu bâtir à grands frais un édifice que pour le renverser au moment d'en poser la dernière pierre.

Les livres *De l'unité dans le chant liturgique* et l'*Antiphonaire de saint Grégoire* contiennent les premières théories du P. Lambillotte ; ses *Quelques mots* et son *Esthétique* exposent des idées différentes, et enfin ses publications pratiques, le *Graduel* et l'*Antiphonaire,* réalisent ses derniers plans.

Le P. Lambillotte, qui joignait à une grande aptitude pour la musique tout le dévouement d'un religieux, semblait destiné à conduire la restauration du chant grégorien bien près de son terme. Nous ne croyons assurément en cela rien ajouter à sa réputation, mais c'est un devoir pour nous et une satisfaction véritable de reconnaître les services que le zélé jésuite a rendus au chant ecclésiastique. Il a accéléré le mouvement réparateur qui s'est fait dans cette partie de la liturgie. S'il a eu des torts comme musicien, il a mérité de sincères éloges comme musiciste. Ses recherches et ses études sont venues confirmer les études d'autres hommes éminents. Pour ceux qui savent combien un travail archéologique demande de courage et de persévérance, ils admireront toujours le P. Lambillotte dans la partie de ses œuvres qui a trait à l'*unité des manuscrits* et à l'analyse des signes d'écriture musicale employée par nos pères. Il n'est personne d'ailleurs, même parmi ceux qui ont le plus critiqué ses dernières productions, qui n'ait mis en dehors de la discussion et son savoir, et sa vie laborieuse, et ses vertus privées. Nous-même, si, dans nos précédentes appréciations de ses systèmes, nous n'avons point, au gré de quelques-uns, suffisamment formulé pour ce religieux les sentiments d'estime et de vénération qui étaient dans notre cœur, nous nous empressons d'en déposer ici l'hommage.

Cela dit, exposons les faits.

Le P. Lambillotte, comme la Commission de Reims, est parti de ces principes : 1° Pour restaurer le chant grégorien, il faut aller le chercher dans les manuscrits. 2° L'accord des manuscrits jusqu'aux quinzième et seizième siècles donne réellement le texte primitif. 3° Il faut reproduire les manuscrits intégralement, et c'est parce qu'on y a fait des suppressions et des coupures que depuis le seizième siècle principalement le chant ecclésiastique est *altéré, mutilé, corrompu.*

Telles sont les idées que l'on peut retrouver répétées de toute manière dans ses ouvrages : *De l'unité dans les chants liturgiques*, brochure réimprimée à la suite de l'*Antiphonaire de Saint-Gall*, pages 10-17 ; *Application du principe de collation* au graduel *Viderunt*, pages 1-6 ; *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, de la page 8 à la page 14 ; *Esthétique du chant grégorien*, de la page 22 à la page 84.

Il nous suffit de renvoyer le lecteur à ces passages nombreux ; nous l'inviterions au besoin à relire les courts extraits que nous en avons donné nous-même (p. 30), et il serait convaincu de l'insistance que le P. Lambillotte à mise à défendre ces principes-là.

Mais, pour qu'on ne nous accuse pas d'éviter les citations textuelles, rappelons quelques-unes des paroles du Révérend Père : « Nous sommes parti d'un principe déjà posé comme incontestable par le savant abbé de Solesme (*Institut. liturg.*, t. I, p. 306). En voici la substance : QUAND UN GRAND NOMBRE DE MONUMENTS DIFFÉRENTS DE PAYS ET D'ÉPOQUES S'ACCORDENT SUR UNE VERSION, ON PEUT AFFIRMER QU'ON A RETROUVÉ LA PHRASE GRÉGORIENNE..... En vertu de ce principe, nous sommes engagé dans la voie de confrontation mutuelle des livres de Chant et des Manuscrits, provenant de sources diverses. Prenons les livres de chant employés de nos jours en Europe. Rien de plus facile que de

constater une discordance complète. Là n'est pas la phrase grégorienne... Nous sentons donc le besoin de nous procurer la copie des plus anciens manuscrits possédés par les divers pays qui nous environnent. Ce n'est pas ici le lieu de dire comment nous y sommes parvenu...» Là-dessus, l'auteur explique comment il a consulté les manuscrits des principales villes de l'Europe et est arrivé à les comparer utilement, puisque les livres notés en signes neumatiques sont interprétés par les livres guidoniens, et ceux-ci par les livres en notes carrées. « Dès lors, continue-t-il, nous entrevîmes la possibilité de reconstruire ainsi pièce à pièce toutes les mélodies grégoriennes, en multipliant les confrontations pour chaque partie de l'office divin. Mais cette immense entreprise avait de quoi effrayer le courage le plus intrépide ; et le cœur allait nous faillir quand la Providence nous ménagea un secours nouveau, qui devait en même temps abréger singulièrement ce travail et confirmer la justesse de nos résultats.

« Ce secours, c'est le fameux GRADUEL AUTHENTIQUE DE SAINT-GALL. Ce Graduel est, comme on sait, une *Copie de l'Autographe de saint Grégoire*, envoyé à Charlemagne par le pape Adrien I[er], l'an 790, manuscrit *unique dans le monde*, dont un bonheur extraordinaire nous a mis une copie entre les mains.

« Nous l'ouvrons et nous reconnaissons avec joie les mêmes signes neumatiques déjà trouvés ailleurs. *Nous pouvions donc lire ce précieux monument*... Ce manuscrit, juge infaillible, venait donc confirmer et compléter la restauration de ces mélodies... Nous pouvons croire avec une certitude morale que nous possédons un moyen sûr de lire la *phrase grégorienne* notée en neumes, et de la restituer dans sa pureté native quant au *fond* et quant à la *forme*. Telle est la marche que nous avons suivie[1].»

[1] *Clef des mélodies grégoriennes*, Dissertation insérée à la fin de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, p. 10-15.

Ainsi le chant grégorien sera retrouvé dans les manuscrits en général, et dans celui de Saint-Gall en particulier. Toutes les fois qu'un livre s'écarte du texte des manuscrits et rompt cette harmonie qui existe entre eux, il est altéré, il doit être considéré comme *mauvais* et rejeté[1].

Les livres imprimés ne sont qu'une suite de textes tronqués et altérés. Après avoir rapporté un extrait de l'édition de Nivers de 1697, le P. Lambillotte ajoute : « M. Nivers s'était déjà occupé de l'édition de 1658 et de celle de 1680 à l'usage des Prémontrés ; le chant dans ces diverses éditions est, on ne peut le méconnaître, considérablement altéré. M. Nivers a fait une longue dissertation pour chercher à se justifier, mais les raisons qu'il apporte ne sont point admissibles... Là encore ne s'est point arrêtée la manie des changements et des altérations. » Et, venant à citer le même morceau de chant dans les livres de Malines qui reproduisent l'édition de Paul V (1614) : « On remarque aisément, dit-il, que le chant est ici bien autrement dénaturé que dans l'exemple précédent ; que serait-ce donc si nous pouvions ainsi reproduire, en le composant, l'Antiphonaire entier ! Voilà ce qui arrive lorsque le goût individuel, appuyé sur des règles plus ou moins comprises, se permet de toucher aux monuments antiques : la manie du changement conduit à une épouvantable confusion, du sein de laquelle on peut à peine dégager les traditions premières[2]. » Ailleurs encore on lit : « Rétablir la phrase grégorienne quant à sa substance, c'est-à-dire *lui rendre toutes les notes telles qu'elles existaient dans la source primitive*, est chose très-praticable. — Les divergences entre les manuscrits ne sont pas un obstacle invincible à ce résultat. Ces divergences,

[1] *Clef des mélodies grégoriennes*, p 57.

[2] *Application du principe de collation au graduel* VIDERUNT, p. 5.

en effet, sont légères, et la majorité immense des bonnes versions les fait évanouir. — L'Italie possède de précieux manuscrits et, en grand nombre, conformes à ceux des autres nations; ils protestent contre les éditeurs modernes de Rome et de Venise, et prouvent que ces éditeurs ont abandonné le chant grégorien pour en donner un de leur façon[1]. »

Mais les moyens de restauration grégorienne que se proposait de prendre le R. P. Lambillotte sont bien assez connus, pour que nous arrivions au plus tôt à l'examen des conséquences qu'il a cru devoir tirer de ses principes.

Tous ceux qui l'avaient suivi dans ses travaux attendaient avec impatience la publication de livres de chant qui nous rendraient et pour le *fond* et pour la *forme* les mélodies antiques[2].

Aujourd'hui encore que le *Graduale Romanum* du P. Lambillotte a paru, bien des personnes croient sur parole que ce Graduel reproduit ni plus ni moins le chant de saint Grégoire, contenu dans le manuscrit de Saint-Gall. Comment pourrait-il en être autrement en effet? Le P. Lambillotte avait le manuscrit sous les yeux; il l'avait comparé avec une masse de documents tous plus curieux les uns que les autres, et il était demeuré convaincu que la phrase grégorienne était entre ses mains; ce qu'il a donné est donc semblable au manuscrit de Saint-Gall, et c'est la reproduction fidèle de tous les manuscrits de chant européens, puisque tous s'accordent si merveilleusement; le Graduel a raison de porter ce titre si pompeux : *Graduale Romanum, quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum, ex veteribus manuscriptis undique collectis.*

Eh bien! il faut le dire avec le plus grand calme, mais avec la

[1] *Esthétique*, p. 63 et 64.

[2] Voir, à la note F, quelques passages d'un premier ouvrage de M. Cloët qui peuvent expliquer son langage actuel.

plus intime conviction de l'évidence du fait : Aucune de ces suppositions n'est vraie.

Le Graduel du P. Lambillotte ne reproduit le chant grégorien ni pour le *fond* ni pour la *forme.*

Le Graduel du P. Lambillotte ne ressemble pas du tout au manuscrit de Saint-Gall.

Le Graduel du P. Lambillotte diffère de tous les livres de chant passés et présents; c'est l'œuvre du goût particulier d'un musicien.

Ces propositions seront peut-être taxées d'exagération par quelques esprits, de violence par d'autres. Après avoir bien examiné, pesé les motifs pour et contre, nous les maintenons, ne connaissant pas d'autre formule qui puisse rendre plus exactement la vérité.

Quoique nous n'ayons pas l'intention d'entrer dans tous les détails et de consigner ici toutes les observations que nous a suggérées la lecture du Graduel du P. Lambillotte, ce que nous dirons suffira, nous osons l'espérer, pour convaincre le lecteur que rien de trop n'a été avancé.

I. Nous avons entendu quelquefois des personnes demander avec surprise pourquoi les livres du P. Lambillotte, où le chant grégorien est rétabli d'après les manuscrits, comme le dit le titre (*ad gregorianam formam redactum ex veteribus manuscriptis*), ne ressemblait pas, au moins pour le texte, au Graduel de la Commission de Reims et de Cambrai, tiré certainement des manuscrits. La prétendue unité des anciens livres reçoit ici, dit-on, un échec énorme. Voilà deux éditeurs qui puisent à des sources absolument identiques, et, en définitive, pas une ligne de leurs ouvrages ne se ressemble. L'un des deux a tort évidemment, ou bien il est faux que les manuscrits soient d'accord.

Nous acceptons très-volontiers une argumentation aussi logi-

que. Il nous semble avoir établi assez bien dans cet ouvrage, et par des autorités et par des exemples, que les manuscrits de tout pays et de tout âge n'avaient qu'un seul et même chant grégorien. Nous croyons avoir prouvé encore que les livres de la Commission de Reims avaient reproduit exactement le texte des manuscrits. Il reste donc à démontrer que le P. Lambillotte n'a point suivi cette voie, malgré ses premiers plans, et alors on verra de quel côté est le tort.

1° Lui-même avoue en propres termes qu'il a fait des suppressions dans le chant ancien : « Nous avons pris les manuscrits pour base, mais fallait-il rétablir dans une édition moderne toutes les *longueurs* et les *prolixités* que tous ces manuscrits s'accordent à nous donner et qui proviennent, par conséquent, de l'institution primitive? Ou bien fallait-il retrancher ces longueurs? » Étrange question sans doute, après les principes posés par l'auteur; mais écoutez la réponse, plus étrange encore : « Nous avons pris l'un et l'autre parti. Nous donnons *deux Graduels :* l'un destiné à l'impression, l'autre devant rester chez notre libraire comme monument à consulter. Celui-ci contient toutes les longueurs dont nous parlons, et nous l'appelons *Graduel monumental*, n° 1. Dans l'autre, *Graduel pratique*, n° 2, TOUTES CES LONGUEURS SONT RETRANCHÉES. Ce dernier seul sera imprimé et livré au public[1]. »

Voilà qui est clair, ce nous semble, et qui explique suffisamment pourquoi, entre un Graduel qui reproduit les manuscrits (celui de Reims) et le Graduel du P. Lambillotte, il doit y avoir de si grandes divergences. Il plaît au Révérend Père de traiter de *prolixités* et de *longueurs* ces neumes ou vocalises *que tous les manuscrits s'accordent à lui donner et qui proviennent par con-*

[1] *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, p. 15.

séquent de l'institution primitive : il les retranche. Donc il ne suit plus la tradition; donc il fait des suppressions dans le texte traditionnel; donc son Graduel ne contient plus le chant grégorien primitif.

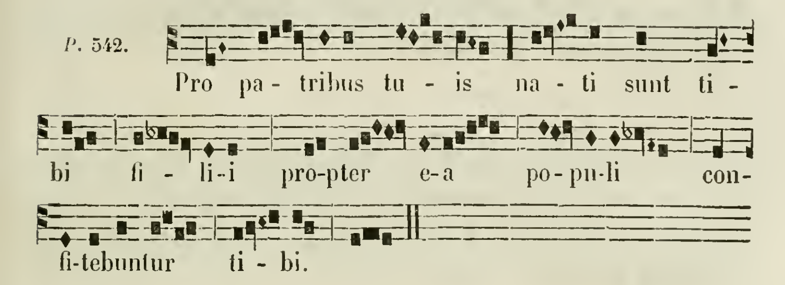
Le P. Lambillotte n'a pas cherché seulement à corriger, dans tel ou tel manuscrit, une faute échappée au copiste; en agissant ainsi, il se serait contenté de reprendre de loin en loin une note mal placée, parmi toutes les autres parfaitement exactes. Il eût été cet agriculteur habile qui vient enlever délicatement une mauvaise herbe au milieu d'une forêt d'épis. Mais non, c'est la faux à la main que le Révérend Père est entré dans le champ des neumes traditionnels, nous dit son héritier, le P. Dufour, et, pour atteindre sans doute quelques tiges parasites, il a fait tomber des gerbes entières de bon grain : « *Inutilem istam notarum luxuriem prudenti falce resecandam censuit pater Lambillotte* (préface du Graduel, p. XII). »

Après de tels ravages, il n'y a rien d'étonnant à ce que le Graduel du P. Lambillotte ne ressemble point à un livre dans lequel les neumes sont conservés. Qu'on ne demande donc plus pourquoi son édition et celle de Reims ne s'accordent pas. Voilà le mot de l'énigme.
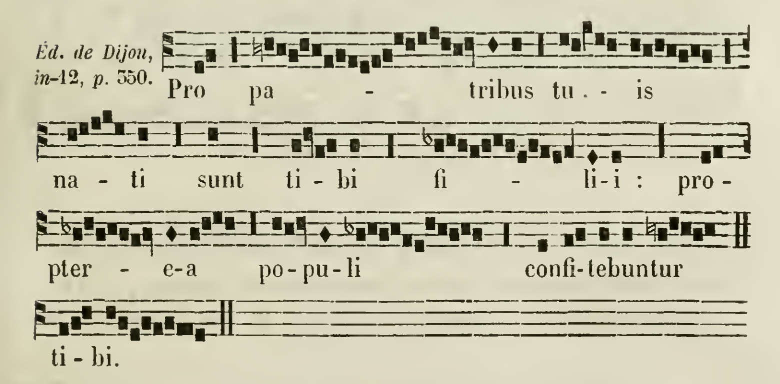
2° De fait, le *Graduale Romanum* du P. Lambillotte ne contient pas le texte ancien des manuscrits. Si l'on veut se donner la peine de comparer dans le tableau de la page 62 la leçon du Graduel de 1857 avec le texte des manuscrits reproduit soit par la Commission de Reims, soit par le P. Lambillotte lui-même dans son *Esthétique*, on demeurera convaincu des différences radicales qu'il a volontairement introduites. Sous prétexte de refaire la phrase grégorienne et de lui donner une juste proportion, il s'est permis des suppressions considérables, des bouleversements sans exemple dans les mélodies anciennes. Il fau-

drait pouvoir le montrer non par quelques extraits, mais par la lecture de tout le Graduel. A chaque ligne on remarquerait des divergences avec ce qui avait été écrit ou imprimé depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours.

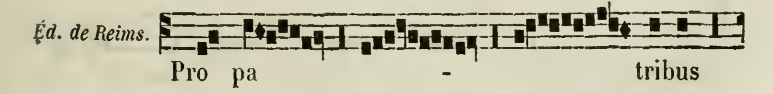
Lisons à la première page qui se présentera :

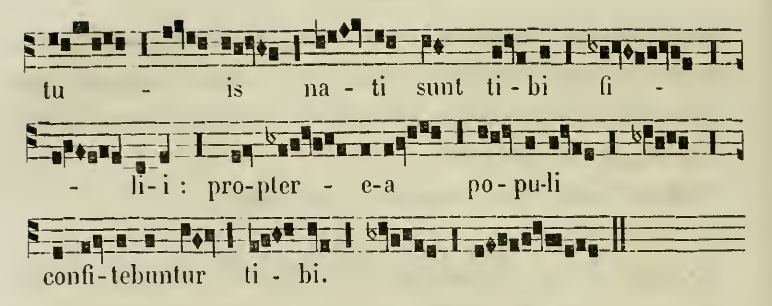


Ici soixante notes ont été supprimées sur les manuscrits. Les éditions françaises du dix-septième siècle ont bien moins altéré ce morceau. On lit dans le Graduel de Dijon :

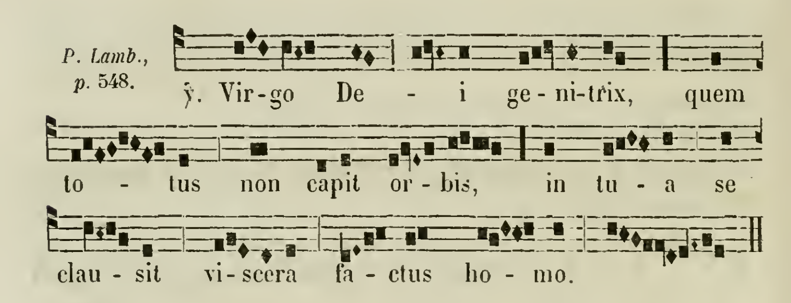


Le texte des manuscrits devait porter :



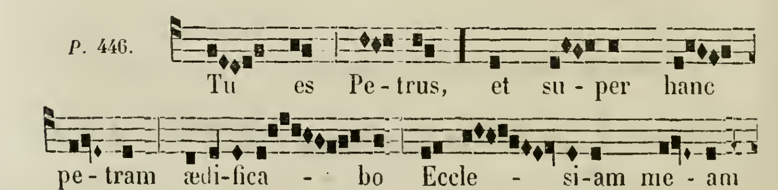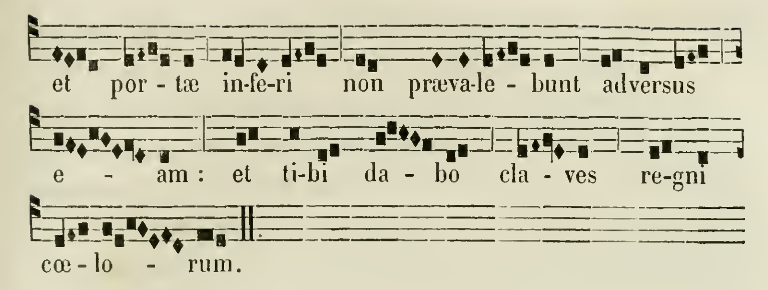


Parmi les pièces que nous avons citées déjà dans les autres éditions, et qui permettront au lecteur une comparaison plus facile, prenons le verset *Virgo Dei genitrix;* le P. Lambillotte l'écrit ainsi, p. 548 :



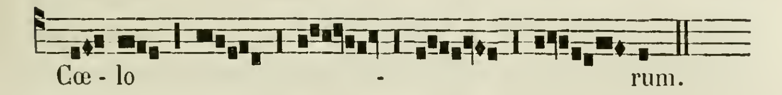
C'est-à-dire qu'il retranche soixante-quatorze notes sur le texte ancien reproduit par la Commission de Reims, p. 411.

L'offertoire *Tu es Petrus* est dénaturé de cette sorte :





Les neumes ont presque tous disparu, surtout au mot *cælorum* qui termine; car les anciens livres portaient :



A la place du début du répons *Collegerunt*, si remarquable de gravité :

Éd. de Reims. Col - le - ge - runt.

le P. Lambillotte arrange ces lambeaux de texte :

P. 137. Col - lege - runt.

Nous regretterions de prolonger ces exemples : nous pensons qu'ils en disent assez pour donner une idée du genre de restauration adopté par le P. Lambillotte à ceux qui ne possèdent pas le *Graduale Romanum.*

3° Mais, disent quelques lecteurs, le P. Lambillotte s'est surtout appuyé sur le manuscrit de Saint-Gall; c'est au moyen de

ce manuscrit, *unique dans la monde*[1], qu'il a reproduit le chant véritable de saint Grégoire.

Ici, une foule de personnes peuvent juger avec nous Le manuscrit de Saint-Gall a été publié *in extenso* dans un *fac-simile* remarquable, par le P. Lambillotte lui-même[2]. Il est donc permis à chacun de l'avoir sous les yeux et de comparer.

M. l'abbé Cloët, dans ses *Remarques critiques*, vient de prouver de la manière la plus claire que le *Graduale Romanum* ne suivait pas du tout le manuscrit de Saint-Gall. En donnant la traduction d'un certain nombre de morceaux du célèbre *Antiphonaire* dit de *saint Grégoire*[3], M. l'abbé Cloët a comparé les mêmes morceaux dans le *Graduale Romanum* et donné les résultats suivants pour ce qui regarde l'intégrité du texte :

I. *Alleluia* de la première messe de Noël, p. 38 du manuscrit de Saint-Gall. (Le P. Lambillotte a supprimé quatre-vingt-six notes dans cette pièce.)

II. Graduel de la troisième messe de Noël, p. 40 du manus-

[1] *Clef des mélodies grégoriennes*, par le P. Lambillotte, p. 14.

[2] *Antiphonaire de saint Grégoire.* — *Fac-simile* du manuscrit de Saint-Gall (huitième siècle), par le P. L. Lambillotte. Paris, veuve Poussielgue-Rusand. 1851.

[3] Il est bien entendu que l'abbé Cloët, pas plus que personne, n'a eu l'intention de tirer du manuscrit de Saint-Gall autre chose que le nombre des notes, leur durée relative et la manière dont elles sont groupées ; tout cela, les signes neumatiques écrits sans lignes l'indiquent parfaitement. « Quant à l'intervalle réel des sons entre eux, dit l'habile critique (p. 11), et à leur degré précis, les signes neumatiques ne les indiquant pas, nous n'avons pu les prendre à cette source. » En d'autres termes, en voyant les signes neumatiques, on peut bien savoir combien chaque signe renferme de notes, si elles sont ascendantes ou descendantes, longues ou brèves ; mais personne ne peut dire, sans invoquer les livres écrits avec des lignes, quelles notes de la gamme ces signes représentent. Il faut n'avoir point d'idée exacte de la question pour croire, comme nous l'avons entendu répéter, que certains savants, et notamment le P. Lambillotte, traduisaient les neumes seuls d'une manière plus complète et les lisaient aussi aisément que la notation moderne.

crit de Saint-Gall. (Soixante-seize notes de moins dans le Graduel du P. Lambillotte).

III. *Alleluia* de la troisième messe de Noël, p. 40 du manuscrit de Saint-Gall. (Le P. Lambillotte a supprimé trente-quatre notes.)

IV. Trait du dimanche des Rameaux, p. 90 du manuscrit de Saint-Gall. (Quatre-vingt-huit notes manquent dans le Graduel Lambillotte.)

V. Graduel du jeudi saint, p. 96 du manuscrit de Saint-Gall. (Il y a quarante-neuf notes de moins dans les livres du P. Lambillotte.)

VII. Graduel du jour de Pâques, p. 107 du manuscrit de Saint-Gall. (Soixante-douze notes ont été retranchées par le P. Lambillotte.)

VIII. Premier *Alleluia* du jour de la Pentecôte, p. 117 du manuscrit de Saint-Gall. (Le Graduel du P. Lambillotte contient trente-trois notes de moins.)

IX. *Alleluia* du treizième dimanche après la Pentecôte, p. 148 du manuscrit de Saint-Gall. (Il y a quatre-vingt-dix-neuf notes de moins dans les livres du P. Lambillotte.)

X. *Alleluia* du commun d'un Confesseur non Pontife, p. 152 du manuscrit de Saint-Gall. (Le P. Lambillotte a supprimé trente-quatre notes[1].)

[1] *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, p. 14. Nous nous permettrons une observation essentielle à l'endroit de ces traductions essayées par M. l'abbé Cloët. En certains passages, elles présentent des différences mélodiques avec le texte de la Commission de Reims. Quoique cela ne soit pas bien grave contre l'unité des manuscrits, nous ne laisserons pas pourtant attribuer au manuscrit de Saint-Gall ces divergences. Cet Antiphonaire est semblable aux autres; mais dans plusieurs endroits il est écrit si rapidement, les signes neumatiques s'entassent si confusément les uns sur les autres, qu'il n'est pas étonnant de voir déplacer ou sauter même une note par le tra–

Il nous semble qu'il n'y a rien à répondre : ce sont des faits. Si le manuscrit de Saint-Gall est la copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire, comme s'est évertué à le prouver

ducteur. Ainsi, pour en donner un exemple, le verset *Propter quod et Deus* (p. 96) offre, dans la traduction de M. Cloët (p. 18), ce passage :

Il-lum...

qui est certainement différent de celui de la Commission de Reims. Cela vient de ce que les premiers signes n'ont pas été nettement divisés. En examinant avec attention cependant, on trouve le passage ainsi écrit (Nous reproduisons tous les neumes du texte, mais sans les *fac-similiser*.) :

Il-lum...

La *virga*, qui marque la quatrième note aprè les trois *points* ascendants, indique un son aigu par rapport à la note précédente : elle est rendue par le *sol*, et on doit traduire :

Cette leçon est semblable au manuscrit de Montpellier, qui, dans le verset analogue, *Sed sic eum volo manere* (type du *Propter quod*), porte les neumes suivants :

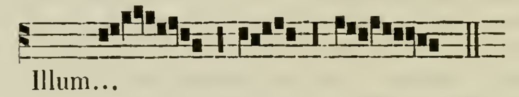
kln onl mkh ki lmk mlk mlk kĩh

Manere...

Et le manuscrit 748 de la bibliothèque Mazarine :

Illum...

c'est-à-dire :



Le P. Lambillotte lui-même a traduit ainsi dans son *Esthétique*, p. 362.

le R. P. Lambillotte, le *Graduale Romanum* ne contient plus le texte grégorien.

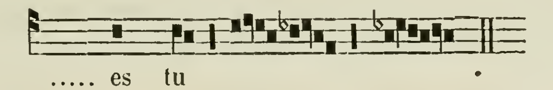
Au lieu des longues citations de M. Cloët, auxquelles nous renvoyons au lecteur plus difficile, donnons un tout petit

La Commission de Reims a donc eu raison de mettre :

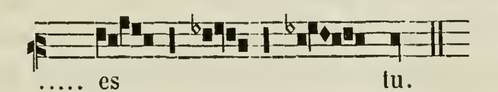
Nous ferions une remarque analogue pour le passage du manuscrit de Saint-Gall, p. 38, au verset de l'*Alleluia* de la première messe de Noël. Dans le *Dominus dixit ad me*, le passage *es tu* est ainsi noté :

... es tū...

M. Cloët traduit, p. 14 :



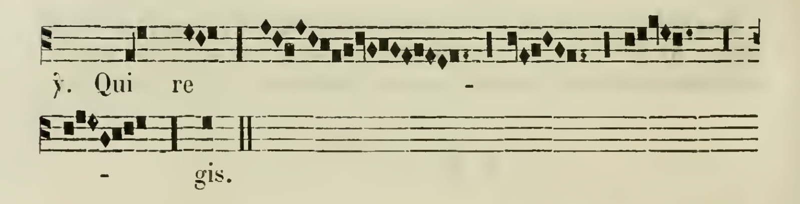
c'est-à-dire qu'il rapporte sur la syllabe *tu* la série de notes qui appartiennent toujours à la syllabe *es*, tandis que le mot *tu* ne porte qu'un seul point. La Commission de Reims a évité cette faute en se guidant sur des manuscrits d'une lecture plus claire, et elle a donné ce texte semblable aux autres leçons, qui n'est pas, on le voit, en opposition avec l'Antiphonaire de Saint-Gall :



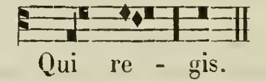
Nous n'insistons point; ce sont là des détails de peu d'importance pour ceux qui ont déjà bien compris 1° que la traduction d'un seul manuscrit ne suffit pas, si on ne le compare à d'autres, parce qu'on est exposé à se fourvoyer dans sa lecture; 2° qu'il peut y avoir de légères nuances entre tant de copies si éloignées de pays et d'époques; 3° que ces nuances, lors même qu'elles existent « disparaissent, comme l'a dit très-bien le P. Lambillotte, devant l'immense majorité des bonnes versions. »

exemple des abréviations du P. Lambillotte. On ne nous accusera pas de l'avoir choisi à dessein entre mille : c'est le Révérend Père lui-même qui le propose. (*Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, p. 16.)

L'auteur emprunte d'abord le verset du Graduel du troisième dimanche de l'Avent à son *Graduel monumental*, c'est-à-dire au livre dans lequel il dit avoir reproduit les manuscrits. Voici le texte qu'il en extrait.



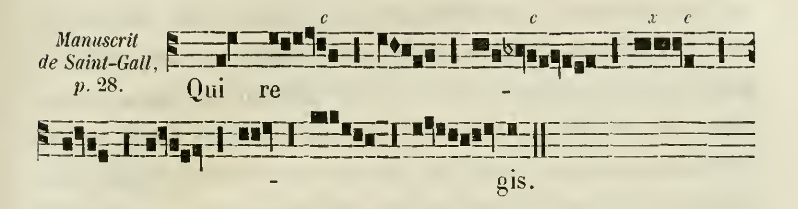
Il met ensuite en regard l'incroyable réduction qu'il en a faite dans son *Graduel pratique*, seul imprimé.



Et, sous prétexte que le premier passage est « interminable, » que « pour une voix flexible qui saura l'exécuter, on trouvera mille voix rauques et dures qui le rendent insupportable aux fidèles, » il se donne, lui, le droit de le raccourcir comme on vient de voir. Redisons-le toujours, si le premier verset est contenu dans les manuscrits, il représente le chant traditionnel, le chant grégorien ; le second ne le représente plus.

Cependant, même dans la reproduction des manuscrits, le P. Lambillotte n'a pu se garder de quelques inexactitudes et de coupures arbitraires dans les groupes de notes.

Traduisons sur le manuscrit de Saint-Gall ce même passage (p. 28), nous obtiendrons :

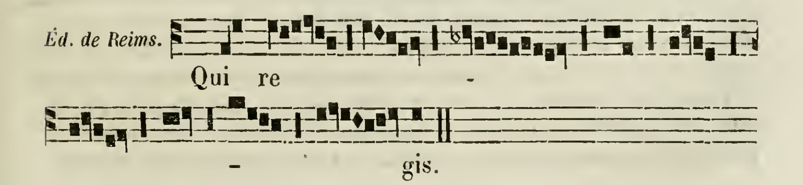


Pour ne parler que de l'intégrité du texte, on voit une différence de dix notes au moins entre le Graduel dit *monumental* et le manuscrit de Saint-Gall [1].

A quoi ressemblera donc le livre du P. Lambillotte, puisqu'il ne reproduit ni les imprimés, ni les manuscrits, ni en particulier le manuscrit de Saint-Gall, dont le Révérend Père faisait la base nécessaire de tout l'édifice grégorien, ni même les traductions précédentes de l'auteur, comme on peut le voir en comparant quelques morceaux déjà donnés par lui avant la publication de son *Graduale Romanum*, par exemple le graduel *Viderunt* à la fin de l'*Antiphonaire de saint Grégoire?*

Nous sommes forcé de répondre que, pour le fond, le chant du P. Lambillotte ne ressemble précisément à rien de ce qui existe, qu'il est en dehors de la tradition ; qu'il s'écarte du texte

[1] Les livres de Reims se rencontrent ici encore avec le manuscrit de Saint-Gall mieux que le P. Lambillotte :



ancien, dans beaucoup d'endroits, à une distance bien autrement grande que les éditions françaises du dix-septième siècle.

En vain le P. Lambillotte, et son héritier le P. Dufour, répètent en français et en latin que les neumes sont retranchés dans les nouveaux livres, parce qu'ils sont trop abondants [1], parce qu'ils ennuient, parce que les éditeurs du dix-septième siècle les ont supprimés, parce que les suites de notes qui se trouvent au Graduel et à l'*Alleluia* ne se rencontrent point aux antiennes ; en vain ils prétendent s'être appuyés sur des règles, comme si Nivers, qu'ils ont critiqué, n'avait pas eu ses règles, comme si Millet ne voulait pas qu'on retranchât *avec iugement*, etc., etc..... Tout cela ne fait pas que le P. Lambillotte ne se soit formellement contredit dans la marche qu'il a suivie.

Après avoir soutenu qu'il fallait reproduire uniquement les manuscrits, il s'est permis de les abandonner, selon qu'il a cru « en avoir besoin, » c'est-à-dire selon son goût particulier.

Après avoir annoncé qu'il rétablirait le chant grégorien, surtout d'après le manuscrit de Saint-Gall, il n'en a pas reproduit intégralement un seul morceau.

Après avoir déclaré que dans les livres du dix-septième siècle le chant grégorien était altéré, mutilé, corrompu de mille ma-

[1] Pour donner un exemple de la longueur que peuvent atteindre les neumes et effrayer ceux qui voudraient les conserver, le P. Dufour cite dans sa préface le trait suivant : « Propriis oculis super unicam litteram *i* vigesimam secundam notam supra ducentesimam numeravimus, in manuscriptis S. Martialis Lemovicensis, e Bibl. imp. Paris., n° 1134, f° 7. » Or le n° 1134, noté en points, ne contient presque aucun chant qui appartienne au Graduel ou au Vespéral actuel. C'est un recueil de Séquences, de *Kyrie* en tropes, d'*Alleluia* propres surtout à la liturgie monastique, comme on en voit partout. Nous ne nous sommes donc pas amusé à compter s'il y avait oui ou non *deux cent vingt-deux points sur un i* au folio 7 ; nous n'avons pas même regardé s'ils étaient sur l'*a* de l'*Alleluia* qui commence ce folio, ni quelle séquence était désignée par ces notes sous lesquelles on n'avait pas encore écrit les paroles. L'exemple cité, ne pouvant avoir aucune application aujourd'hui, est dès lors en dehors de la question.

nières, à cause des suppressions faites dans l'ancien texte, il publie lui-même un livre qui renferme des suppressions plus fortes.

Certes le P. Lambillotte était entièrement libre, dès le commencement, de se placer à un autre point de vue. Il pouvait, comme les éditeurs de Digne, Dijon et Rennes, poser en principe que le chant ancien doit être abrégé, quitte à défendre cette thèse par de bonnes raisons. Nul besoin alors de consulter les manuscrits et d'employer des années à rechercher le texte primitif par la confrontation d'une foule de parchemins. Le système des abréviations n'était pas malheureusement à inventer : voilà près de trois siècles que les amateurs sérieux du chant ecclésiastique peuvent en apprécier les résultats. Mais, lorsque dans plusieurs ouvrages on avait séparé entièrement sa cause de celle de tous les éditeurs modernes, en traitant leurs livres abrégés de *mutilés* et d'*altérés*, lorsque l'on s'était fait fort de tenir dans sa main le chant de saint Grégoire, et qu'on avait donné au monde savant l'espoir d'une restauration entière et scrupuleuse de ce monument précieux, il est déplorable d'aboutir, en dernière analyse, à un Graduel qui ne renferme plus que des bribes et des fragments de ce chant désiré.

Les éditeurs des livres les plus abrégés ont le droit de lui renvoyer les reproches qu'il leur adressait : ils n'y ont pas manqué. Si, comme on le verra dans le chapitre suivant, le P. Lambillotte a eu raison de dire de l'édition de M. Duval, à Malines : « L'édition de Malines de 1848 n'est que la reproduction de l'édition de Rome de 1614, sauf quelques modifications, qui, au lieu d'améliorer le chant, l'éloignent de plus en plus du type primitif, de manière qu'il ne reste plus qu'un squelette du chant de saint Grégoire[1] ; » M. Duval, à son tour, a raison de

[1] *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, p. 26. Note.

répondre : « Après une lecture attentive de tout l'opuscule (*Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*), nous nous sommes demandé et nous sommes encore à nous demander comment il est possible que le P. Lambillotte ait pu écrire le passage que nous incriminons; comment, lui, en présence de ses convictions finales, convictions directement contradictoires à celles qu'il avait professées auparavant, il a pu adresser cet étrange reproche à l'édition romaine telle que nous l'avons reproduite. Il y a là tant d'incohérence de raisonnement, que nous n'y comprenons rien. Nous osons prier le P. Dufour de vouloir bien nous dire ce que signifie cette brochure et de venger ainsi la mémoire de son digne confrère.

« Puisque les membres de la Commission de Reims ont cherché à rétablir ces interminables suites de notes sur la même syllabe, ils sont au moins conséquents avec eux-mêmes. Qu'en 1851, lors de la publication de son *fac-simile* du manuscrit de Saint-Gall, le P. Lambillotte eût parlé comme ces messieurs, nous le concevrions aussi. A cette époque il semblait, en effet, épouser leurs opinions. Il voulait tout à fait, comme ces messieurs de Reims, rétablir toute la redondance des notes qu'il supprime aujourd'hui. Il aurait donc pu, dans cette période de sa vie, parler de *squelette*, au moins ces paroles n'eussent pas juré dans sa bouche. Mais comment se fait-il qu'aujourd'hui le P. Lambillotte vienne parler de squelette? Est-ce que le légataire de son labeur ne voit donc pas la flagrante contradiction entre la brochure posthume qu'il publie et le passage de cette même brochure que nous signalons ? »

S'appuyant ensuite sur l'exemple du verset *Qui regis*, rappelé plus haut, M. Duval fait voir que le P. Lambillotte, non-seulement ne suit pas le manuscrit de Saint-Gall, puisqu'au lieu d'une cinquantaine de notes il n'en donne que six, mais

qu'il abrége encore plus que l'éditeur de 1614, qui en a conservé douze. Il conclut en disant : « Par ce seul exemple on pourra apprécier à sa juste valeur le passage de la brochure du R. P. Lambillotte, où il dit, p. 15, en parlant du travail fait à Rome, *que ces coupures, ces mutilations, ces retranchements, ont été faits d'une manière arbitraire, souvent contraire à la vraie tonalité antique et sans uniformité.* Nous demandons au R. P. Dufour s'il est possible que celui qui a écrit ces lignes échappe lui-même à l'anathème qu'il lance contre les éditions de Rome. Du moment que le Révérend Père voulait mettre la main à l'œuvre pour faire des retranchements au type primitif, par quelle révélation a-t-il pu savoir ce qu'il devait y retrancher, où il fallait s'arrêter dans ses coupures[1]? »

Il n'est donc pas nécessaire d'appeler encore l'attention sur ce fait, que le P. Lambillotte, pour le fond du chant, a abandonné dans son livre le texte traditionnel.

Passons à une deuxième observation qui n'est pas moins décisive contre son œuvre. Prouvons que, si, dans le *Graduale Romanum*, le fond du chant grégorien n'est pas respecté, la forme ne l'a pas été davantage.
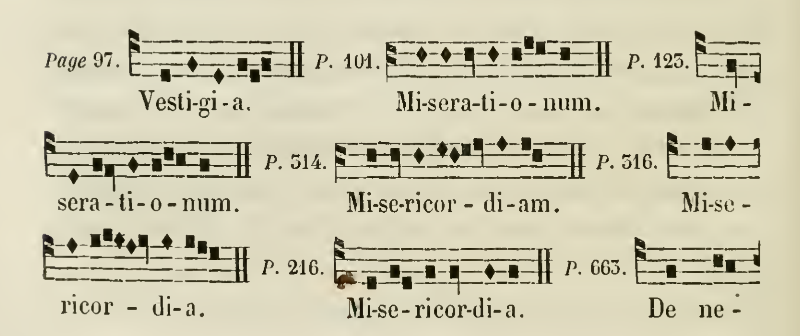
II. La question de *forme* dans le chant grégorien embrasse tant de détails, que nous sommes obligé de nous borner. D'ailleurs, à ce point de vue encore, on trouvera dans les *Remarques critiques de M. l'abbé Cloët* une appréciation complète de l'œuvre du P. Lambillotte. M. le doyen de Beuvry prouve d'une manière péremptoire que, dans le *Graduale Romanum* de 1857, les principes posés par le P. Lambillotte lui-même sur la traduction des signes neumatiques représentant des groupes de notes ou des ornements du chant ne sont pas observés ; 2° que l'auteur

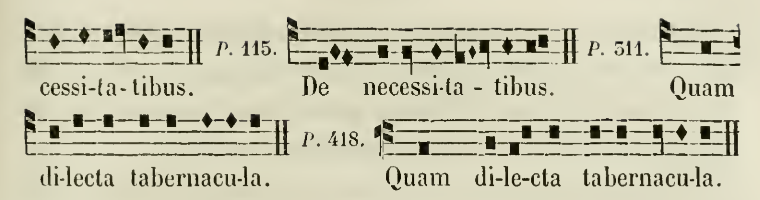
[1] *Un mot sur la brochure posthume du R. P. Lambillotte*, p. 1 et suiv.

a erré sur la quantité et l'*accentuation*; 3° sur le *rhythme*; 4° sur la plupart des hymnes et proses; 5° sur les formules psalmodiques; 6° sur la manière de placer les barres de repos; 7° sur des chants de l'ordinaire de la messe; 8° sur la mélodie des litanies et de quelques autres pièces ajoutées au Graduel.

Nous-même, dans notre *Simple Réponse*, nous avions examiné le travail du docte Jésuite, alors seulement en projet, sur plusieurs de ces points. Pour donner une idée suffisante des modifications qu'il a apportées à la forme du chant grégorien, rappelons seulement comment il entend la quantité des syllabes et le rhythme.

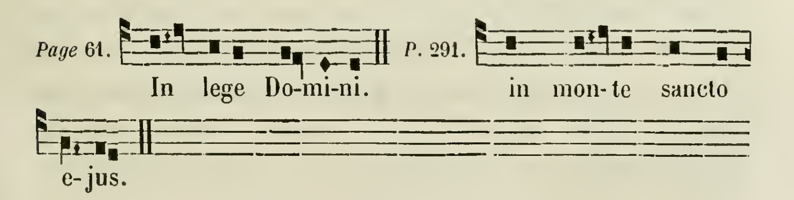
1° *Præter accentum nullum in syllabis discrimen, facimus* dit Érasme; c'est la règle de la quantité dans la prose; elle n'est comptée que pour les syllabes soumises à l'accent. Comment le P. Lambillotte applique-t-il cette règle? On ne pourrait le dire, tant les exemples sont contradictoires. Tantôt il met des notes losanges sur une syllabe au commencement ou au milieu d'un mot qui en a plus de trois : tantôt la syllabe accentuée ne porte qu'une note losange : tantôt, dans un mot de cinq syllabes et plus, la première et la seconde sont soumises à l'accent; enfin le même mot est noté, quant à l'accentuation, de deux ou trois manières différentes, exactement dans les mêmes circonstances.



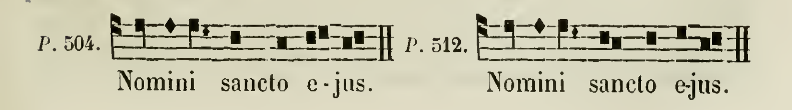


On pourra facilement observer dans ces quelques lignes qu'il n'y a aucune méthode dans la distribution des notes sur les syllabes. Celles qui sont longues, comme *ces* dans *necessitatibus* ou *mi* dans *admirabile* (p. 261), ne reçoivent qu'une note très-brève, une losange ; celles qui sont brèves en reçoivent tour à tour une ou plusieurs, une longue ou une brève au hasard, et cela se reproduit à chaque instant.

Les finales psalmodiques ne sont pas plus uniformément traitées Pour suivre, sans doute, des lois d'accentuation toutes particulières, il arrive que les finales composées d'un certain nombre de notes formant des groupes inséparables sont divisées suivant les syllabes qui se présentent. Exemple :



Le même mot, dans une terminaison du même ton, est écrit de deux manières différentes, comme :



Il est inutile de continuer. Que cette confusion vienne d'un parti pris, ou de distractions échappées durant le travail, elle existe en réalité dans le Graduel entier et le déprécie en lui enlevant tout caractère d'unité. Examinons le rhythme.

2° Dans la première partie de ce livre (page 71 et suiv.) nous avons exposé notre manière de comprendre le rhythme du chant ecclésiastique, et on a pu voir que généralement tous les auteurs l'entendaient de même. La marche des mélodies grégoriennes est dégagée des entraves de la mesure. Soit qu'on écrive en indiquant des signes de durées diverses, soit qu'on laisse à toutes les notes une figure égale, toujours dans la pratique, on convient que le chant doit tenir un milieu entre la mesure musicale, et un isochronisme mathématique de tous les sons[1].

Depuis le onzième siècle surtout, la musique figurée ou le *chant mesurable* (*cantus mensurabilis*), a marché à côté du chant grégorien; mais le moyen âge a toujours eu soin de laisser la mesure pour l'art profane, et de garder pour les offices de l'Église un rhythme tout spécial qui n'a pas besoin d'emprunter son mouvement et sa vie à la musique proprement dite.

Le P. Lambillotte a encore abandonné cette tradition : il a introduit dans ses livres la mesure battue à un temps, *a capella*. « Ce n'est pas, dit-il, une simple mesure d'accentuation qui fasse du chant une sorte de déclamation lyrique, mais une marche réglée qui se peut évaluer par des temps et se battre avec

[1] « *Illa regula est intelligenda, quod in cantu Gregoriano non sint adhibendæ artificiosæ illæ mensurationes, protractiones, vel abbreviationes notarum, quas habet musica figuralis; neque etiam omnes notæ artificiosæ et violentæ contra naturam in prolatione æquari debeant. Sed media via incedendo una interdum harum plus altera protrahatur, secundum quod ratio et natura rei ipsos etiam imperitos imo et inadvertentes docebit.* » Règles établies par les PP. Franciscains, *Esthétique*, p. 293.

régularité[1]. » Le Révérend Père sentait lui-même les inconvénients de sa théorie; il a soin de dire (page 293) : « Nous n'avons jamais prétendu, en réclamant la mesure pour la mélodie grégorienne, qu'on dût la régler au métronome avec la précision qu'exige l'exécution musicale. Nous laissons à la discrétion du chanteur les pauses à faire à la fin des distinctions et des phrases : nous les indiquons sans les mesurer; car l'expérience démontre qu'il est facile à un chœur bien dirigé de procéder avec ensemble, nonobstant les repos, quand les incises et les phrases mélodiques ont été uniformément rendues. » Cela est excellent en théorie; mais en pratique l'effet que désire éviter le P. Lambillotte aura nécessairement lieu. Dès lors qu'il introduit la mesure battue, les chantres reviennent à marquer les notes ou à les marteler tout autant au moins que dans l'exécution à notes égales. Voici, du reste, les leçons de l'auteur sur la mesure et la valeur des notes : « Nous engageons l'élève à s'habituer à battre la mesure, mais d'une manière spéciale et propre au chant grégorien[2]. Il frappera du doigt ou du pied chaque *note blanche* 𝅗𝅥, car elle vaut un temps *frappé;* c'est-à-dire qu'on la soutient du moment où l'on frappe jusqu'au frappé suivant. Il faut que ces temps soient égaux entre eux.

« La *ronde* 𝅝 ou note sans queue, vaut deux temps ou deux *frappés.*

« La note noire 𝅘𝅥 ne vaut que la moitié d'un temps; la croche 𝅘𝅥𝅮 n'en vaut que le quart; la petite note 𝅘𝅥𝅮, 𝅘𝅥𝅮 prend la

[1] *Esthétique. Théorie et pratique du chant grégorien*, p. 289.

[2] Le P. Lambillotte a voulu donner à la fois deux éditions, une en notes carrées, l'autre en notation musicale moderne. Il est question ici d'exemples écrits de cette seconde manière Les hommes sérieux ont pu apprécier et apprécieront ce système. N'est-il pas malheureux que l'on semble, sous prétexte d'une restauration complète, poursuivre jusque dans la forme même de l'écriture notre vénérable plain-chant?

même valeur que la croche, mais on la coule plus légèrement avec la note suivante, et jamais elle ne surmonte seule une syllabe du texte. Toute note suivie d'un point est augmentée de la moitié de sa valeur.

« Les virgules placées entre les incises de la phrase musicale indiquent un léger repos que l'on prolongera plus ou moins selon le sens des paroles et le besoin de la respiration, mais sans altérer notablement la marche du rhythme.

« *Ces observations, bien pratiquées, donneront au chant grégorien le caractère religieux qui lui est propre* et feront sentir à chacun son admirable aptitude à élever les âmes vers Dieu par la pensée et la méditation, etc., etc. [1]. »

Le P. Lambillotte a certainement écrit ces dernières lignes de la meilleure foi du monde, et pourtant le chant dont il vient de donner la méthode d'exécution, si l'on réussit à l'appliquer, ne paraîtra que sautillant et monotone.

Cinq sortes de notes sont employées : elles correspondent aux signes suivants :

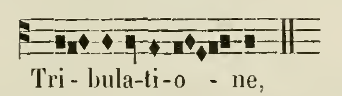


et leurs valeurs varient encore sans qu'elles changent de forme. Ainsi la note à queue, qui partout représentait une note allongée, est plus brève dans les livres du P. Lambillotte que la simple note carrée. Lorsqu'elle est suivie d'une losange, elle vaut les trois quarts d'une carrée seulement, et la losange l'autre quart. Ce procédé, en contradiction avec celui de tous les livres de chant, amène une rapidité relativement exagérée dans

[1] *Esthétique*, p 326.

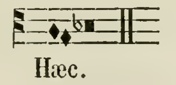
la prononciation des pénultièmes brèves, qui se trouvent marquées d'une losange précédée d'une carrée à queue, tandis que l'antépénultième, qui est une syllabe accentuée, est, de fait, plus brève que la syllabe commune.

Mais ce qui vient encore surcharger la théorie, c'est que cette même losange, accompagnée d'une autre losange, se trouve valoir, non plus le quart, mais la moitié d'une carrée ou d'un temps. Ainsi, par exemple, page 91 du *Graduel*, dans le mot



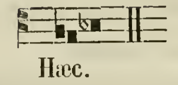
la losange change alternativement trois fois de valeur : elle vaut deux fois une demi-carrée, et une fois le quart d'une carrée seulement.

Le nombre même des figures de notes que l'on a employées n'a pas paru définitivement fixé dès le commencement de la publication. Dans le spécimen de la fête de Pâques inséré à la fin de la brochure *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, le P. Lambillotte commençait ainsi le *Hæc Dies* :

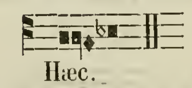


Sur une observation de M. l'abbé Tesson (dans notre *Simple Réponse*, p. 27), qui blâmait avec raison l'emploi de deux losanges pour le signe *clivis* marqué à cet endroit dans tous les manuscrits, signe que le P. Lambillotte lui-même, dans sa *Clef des mélodies grégoriennes*, disait être composé d'une longue et

d'une brève, on vit une première modification. Les nouveaux *spécimens* portèrent :



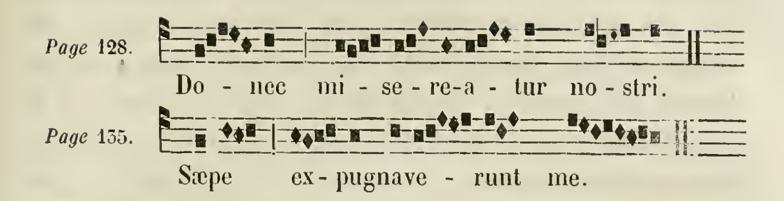
C'était un progrès. Enfin, dans une troisième publication, on put lire :
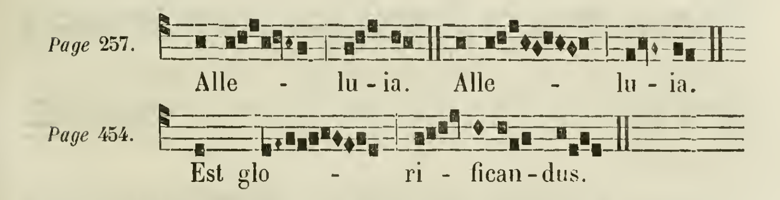


Le *Graduel* est imprimé en entier, et cette dernière leçon est maintenue[1]. Mais ce qui a été corrigé dans cet endroit ne l'a point été dans beaucoup d'autres, où la *clivis* du texte grégorien est traduite encore par deux losanges, et de trois ou quatre autres manières, différant toutes des principes posés par l'auteur. Du reste, comme nous l'avons dit, cette remarque s'applique à la traduction des signes neumatiques en général. (*V.* M. Cloët, p. 35 et suiv.)

Des barres de respiration et de repos ont été distribuées dans la portée. Quelquefois elles laissent le chanteur perdre haleine avant qu'il puisse les atteindre, à moins qu'on n'aille fort vite, et alors ces petites notes répétées deviennent insaisissables, comme dans ces passages :

[1] Dans ce morceau *Hæc Dies*, que nous avions critiqué comme écourté, altéré et différant notablement de la mélodie primitive, il a été replacé plusieurs notes par le P. Dufour. L'*Alleluia* qui suit dans le même office n'avait pas de neume : on en a ajouté un : en tout, *trente* notes ont été restituées. C'est toujours autant de repris au profit du texte ancien. Dansun *Prospectus* du mois d'août 1856, le P. Dufour rejetait ces suppressions au compte des erreurs typographiques; combien d'erreurs de ce genre il resterait à corriger!
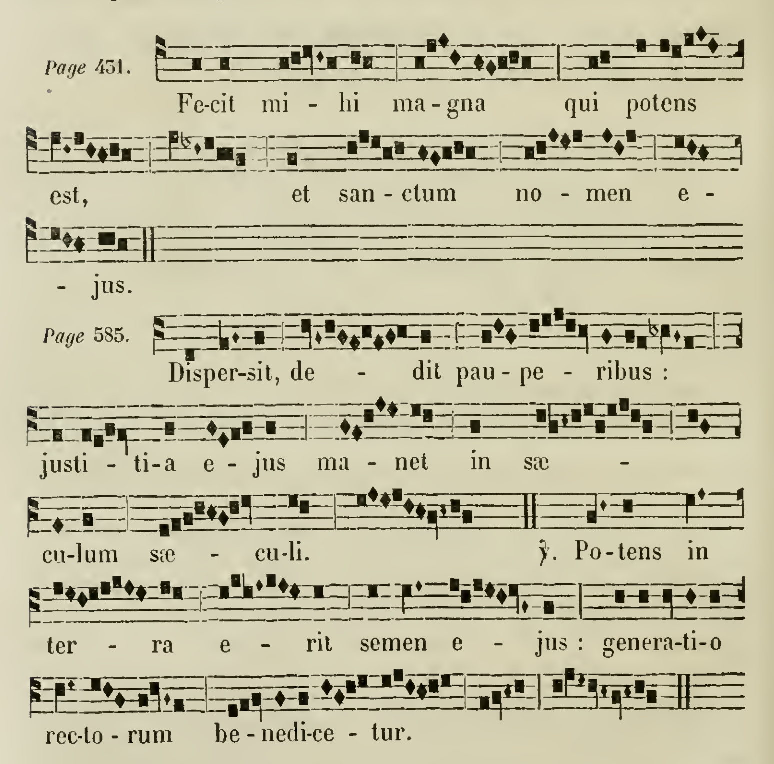


Ailleurs elles viennent couper les mots de manière à ce qu'une syllabe nouvelle commence immédiatement après la barre, ce qui est défendu par les auteurs[1].



On se demande peut-être quel effet doit produire un chant battu en mesure portant ainsi une succession de notes de valeurs changeantes, rempli de losanges et coupé par des barres

[1] Ita debent cantari per modum pausarum : non quod pausetur in totum, si cantor voluerit, sed cum fuerit necesse vel placuerit, cum licite potest pausari, ubicumque reperiatur tricta in neumate etiam post cantationem unius puncti, vel duorum copulatorum, vel trium, vel quatuor, vel quinque in neumate copulatorum, et in quolibet alio cantu, *dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ*. Et hoc notetur pro omni cantu et teneatur pro regula ne sit necessarium hoc iterare. Regula aurea : quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ dictionis, in aliqua parte dictionis, nisi in organo ex necessitate : et qui pausam fecerit, contra naturam cantus peccat, et cantum deturpat, cum cantus intendat orationem decorare, non dehonestare ; secundo peccat contra orationem quam profert, quia scindit eam quasi ad modum scissuræ tunicæ Domini inconsutilis. » — Eliæ Salomonis, *Scientia artis musicæ*. Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 53.

de respiration placées parfois mal à propos? Nous nevoulons pas dire toute notre pensée à cet égard, parce que sur les choses de goût on ne dispute pas; seulement nous prions le lecteur qui croirait à la beauté du chant restauré par le P. Lambillotte, qui voudrait y chercher « le caractère religieux, cette admirable aptitude à élever les âmes vers Dieu par la pensée et la méditation[1], » d'essayer l'exécution de quelques morceaux, par exemple :



Qu'on observe, si c'est possible, le rhythme indiqué par le Révérend Père, battant la mesure « du pied ou de la main; » l'on

[1] *Esthétique*, p. 326.

sera certainement fatigué avant la fin de ces quelques lignes, par la continuelle répétition des mêmes valeurs de notes. En effet, quel est le rhythme? Deux brèves, puis une ou deux longues, puis encore deux brèves, et ainsi de suite depuis le premier mot du Graduel jusqu'au dernier mot de l'Antiphonaire. Pas un morceau calme, pas un récit soutenu, pas une série de sons où l'oreille se repose; mais la chute perpétuelle de deux coups de marteau rapides, alternant avec un coup plus prolongé. Tout considéré, s'il y avait à choisir, nous accepterions plutôt encore le chant écrit à notes égales. Il faudrait moins de peine à un chanteur habile pour le rendre supportable. Là il serait libre de dessiner des notes accentuées, des notes plus longues ou plus brèves sur une musique où rien n'est marqué, tandis que, pour établir un rhythme convenable sur le texte du P. Lambillotte, il faudrait commencer par défaire celui qu'il y a mis.

Ce n'est qu'après y avoir réfléchi bien des fois que nous croyons devoir maintenir ce jugement; mais, lorsque nous voyons des hommes universellement reconnus compétents dans la science du chant ecclésiastique se montrer au moins aussi rigoureux que nous, la thèse que nous soutenons ne nous paraît pas bien hasardée. Nous avions, il y a déjà deux années, montré les graves inconvénients du système proposé par le P. Lambillotte; alors on chercha à nous isoler dans l'attaque et à trancher la question en faveur de l'œuvre nouvelle en mettant en opposition plutôt les personnes que les choses. Aujourd'hui la partie n'est plus la même. Sans être d'un avis uniforme sur la préférence à donner à telle ou telle autre édition, ceux que l'on reconnait juges dans la cause du chant grégorien se sont unanimement déclarés contre les livres du respectable religieux.

On a vu ce que pensaient M. Duval, de Malines, et M. l'abbé

Cloët. Nous pourrions citer l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien*, il suffira de l'avoir nommé dans cette question, tant son opposition est notoire. Nous préférons terminer par quelques lignes de MM. d'Ortigue et Stéphen Morelot.

Voici d'abord ce que dit M. d'Ortigue dans le numéro du 15 mai de la *Maîtrise :*

« Nous devons dès à présent, et sans rien préjuger d'avance, prémunir les diocèses contre la réforme la plus déplorable de toutes, celle qui ne tendrait à rien moins qu'à la destruction radicale du chant grégorien, et à laquelle, nous sommes fâché de le dire, un religieux dont la mémoire nous est chère et vénérée, le P. Lambillotte, a attaché son nom. Nous avons personnellement beaucoup vu le P. Lambillotte durant les deux étés qui précédèrent sa mort; il avait échangé avec nous bien des témoignages de sympathie et d'affection dont le souvenir nous sera précieux; mais enfin ses œuvres restent, et, quoiqu'il nous en coûte vis-à-vis des religieux ses frères, dont plusieurs furent nos maîtres et nos guides et qui sont restés nos amis, de marquer un dissentiment sur lequel nous nous sommes efforcé de nous taire jusqu'à ce jour, le moment est venu de dire notre pensée sur un homme, doué sans doute de facultés remarquables. mais qui ont été malheureusement dévoyées. Ce n'était certes pas chez le P. Lambillotte orgueil ni présomption; personne ne fut plus modeste ni plus humble que lui; mais, dominé par l'idée qu'il avait reçu une mission providentielle, il prenait naïvement les impressions de son esprit pour des inspirations d'en haut. »

Écoutons maintenant M. Stéphen Morelot. Comme l'article que nous citons est assez long, nous nous contenterons de quelques extraits.

« La carrière du P. Lambillotte, on le sait, a été fort remplie

par toute autre chose que du plain-chant. Musicien amateur, compositeur agréable et facile, dont les succès ont fait le tour de tout *un* monde, celui des colléges et des congrégations pieuses, il s'est trouvé, vers la fin de sa vie, surpris par le bruit qui se faisait autour de lui à propos du chant ecclésiastique, que plusieurs prétendaient avoir retrouvé, quoique en réalité il n'ait jamais été perdu. Quoi qu'il en soit, l'importance de cette question se révéla au religieux *dilettante*... »

Après avoir parlé avec éloge du patient travail que la reproduction du Manuscrit de Saint-Gall a dû coûter, M. Stéphen Morelot apprécie le livre de l'*Esthétique*, qui est une œuvre sérieuse, mais dans laquelle, en traduisant les auteurs du moyen âge, le P. Lambillotte a pu laisser passer quelques fausses théories, par exemple, celle du dièze.

Puis le critique arrive à la publication même des livres pratiques, le Graduel et l'Antiphonaire.

« La restauration proposée par le P. Lambillotte n'est point une de ces demi-réformes comme le chant en a subi jusqu'à présent.

« Depuis l'invention de l'imprimerie, les modifications apportées au chant romain s'étaient bornées généralement à des suppressions de notes plus ou moins considérables, jusqu'à ce qu'une commission, chargée de préparer une nouvelle édition de ce chant, ait jugé à propos d'y réintégrer les notes supprimées. Le P. Lambillotte procède tout autrement. Les suppressions de notes ne sont pas le point essentiel et le trait caractéristique de sa réforme, bien qu'il ne s'en fasse point faute et qu'il aille dans cette voie au delà même de la plupart de ses prédécesseurs. Ce qui fait le caractère particulier de son système, ce qui le distingue de tous les autres, c'est que le plain-chant, qui, suivant la pratique universelle, était, comme son

nom l'indique, dépourvu de toute variété métrique et ne possédait qu'un rhythme essentiellement vague[1], se trouve soumis au contraire à une mesure régulière, qui l'assimile, du moins de ce côté, à la musique moderne. Aussi le P. Lambillotte n'avait point hésité à proposer pour ce chant la substitution de la séméiographie moderne à l'antique notation carrée, qui était en usage depuis le douzième siècle. C'est là un point fort secondaire assurément, et qui ne touche point à l'essence du chant. Mais ce qui y touche et d'une façon des plus compromettantes, c'est l'effet même de ce rhythme auquel le Révérend Père veut assujettir les mélodies de saint Grégoire. Si l'on veut savoir ce qu'elles gagnent à cette restauration, on peut essayer quelques-unes des pièces que le P. Lambillotte a insérées dans son *Esthétique* et dans une brochure publiée récemment sous ce titre : *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, etc. On aura d'autant moins de peine à se rendre compte du mérite du chant ainsi remanié que la notation employée par l'auteur est plus précise et laisse moins à faire au goût particulier de l'exécutant.

« Quant à l'impression qui en résulte, pour nous du moins et pour les personnes que nous avons pu consulter, nous nous abstiendrons de la formuler ici, parce que, ne pouvant le faire que d'une manière toute sèche et sans justifications, nous aimons mieux nous en remettre à l'appréciation des personnes qui ont le goût et l'intelligence du chant ecclésiastique, et nous savons déjà à quoi nous en tenir sur l'opinion d'un certain nombre d'entre elles à cet égard. »

Enfin, dans un post-scriptum, M. Morelot ajoute : « Cet écrit était terminé lorsque nous avons vu dans l'*Univers* (13 décembre 1856) une lettre de Mgr l'évêque d'Arras à N. S. P. le Pape,

[1] Il en a été déjà question, page 75 et suiv.

par laquelle ce prélat, qui porte, comme on sait, au chant ecclésiastique un intérêt aussi vif qu'éclairé, supplie Sa Sainteté de vouloir bien prendre des mesures pour que l'unité de liturgie ne soit pas plus longtemps compromise par « des prétentions malheureuses. »

« Quoi qu'il en soit de la préférence que Mgr l'évêque d'Arras paraît accorder à l'une des éditions déjà publiées, nous ne pouvons que nous féliciter de cet acte de haute intervention, puisqu'il confirme les principes sur lesquels nous nous sommes constamment appuyé dans la rédaction de l'article qui précède. C'est un nouveau service rendu à la cause que nous défendons par l'auteur de la belle *Instruction pastorale sur le chant de l'Église.* » (*Le Chœur*, n° de janvier-février 1857.)

Le lecteur impartial souscrira à ce jugement de l'érudit écrivain. Nous l'avons reproduit surtout pour montrer comment il confirme nos précédentes observations.

La conclusion de ce qui vient d'être dit est peu favorable à l'œuvre que défend le P. Dufour. Mais, si tous ceux qui se sont prononcés contre ce travail ont déclaré le faire à regret à cause de l'estime profonde que leur inspire la personne du R. P. Lambillotte, récompensé aujourd'hui de ses vertus et de ses travaux, nous croyons à autant de titre qu'un autre pouvoir tenir le même langage. Nous n'aurions jamais écrit un mot contre le système musical soutenu par un religieux, membre d'une compagnie qui a nos sympathies les plus vives, si nous avions craint qu'on voulût y voir autre chose que l'expression sincère de la vérité.

CHAPITRE III

DE L'ÉDITION DE MALINES.

C'est M. Hanicq, éditeur à Malines, qui a publié en 1848 le Graduel et l'Antiphonaire préparés par MM. Duval et l'abbé Bogaërts.

La pensée qui a présidé à cette œuvre se trouve exposée en détail dans un petit ouvrage publié par ses auteurs en 1855, sous le titre de : *Études sur les livres choraux, édités à Malines.* — L'introduction latine, placée en tête du Vespéral, l'avait, du reste, suffisamment fait connaître.

Persuadé que la tradition du chant grégorien avait dû se conserver de préférence en Italie et surtout à Rome, et, d'un autre côté, ne croyant pas possible une restauration au moyen des manuscrits, M. Duval, musicien et savant distingué, se proposa de reproduire à Rome même les livres imprimés qui paraîtraient le plus autorisés. Il fixa son choix sur le Graduel dit de Paul V, pour les offices du matin ; et adopta pour les offices du soir l'édition de Venise de Lichtenstein (1579-1580).

Mais, comme ces deux ouvrages semblaient à M. Duval contenir un certain nombre de fautes, soit contre la tonalité du plain-chant, soit contre l'observation de la quantité des syllabes, il ne les édita point de nouveau sans les soumettre à une minutieuse correction à ce double point de vue.

Les livres de Malines avaient paru depuis trois ans lorsque ceux de la Commission de Reims furent donnés au public.

M. Duval publia sur ceux-ci des *Études*, en un cahier autographié, dans lesquelles, tout en faisant ses observations contre les éditeurs français, il trouva l'occasion de développer les théories qui l'avaient guidé lui-même dans son travail.

A ces *Études* il fut répondu vigoureusement par M. l'abbé Céleste Alix, déjà connu dans le monde musical par un *Mémoire, pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France* (Paris 1851), et qui devait publier l'année suivante un *Cours complet de chant ecclésiastique*. M. Duval ne se tint pas pour battu : il riposta par de *Nouvelles Études*. Enfin, après avoir eu occasion de répliquer, en 1855, au P. Lambillotte sur certains passages de sa brochure intitulée : *Quelques mots sur la restauration du chant*[1], M. Duval, infatigable dans ses travaux, a publié, en 1856, un nouvel opuscule, dont le titre un peu long indique des querelles récentes : « Quelques remarques, à propos des *Études* sur la restauration du chant grégorien et du *Précis historique* sur la restauration des livres de chant grégorien, par monseigneur Alfieri. » Tels sont, croyons-nous, les principaux incidents de la polémique dont les livres de Malines ont été le sujet. Nous dirons notre façon de penser sur tout cela, mais le plus sobrement possible.

I. Et d'abord, on peut le comprendre, nous ne sommes pas du tout de l'avis des éditeurs dans le choix qu'ils ont fait du Graduel de Paul V pour base de leurs travaux. En thèse générale, nous nous opposons à tout bouleversement de l'œuvre grégorienne, et nous ne pouvons accorder aux restaurateurs aucune des modifications qui atteignent d'une manière notable le fond ou la forme d'autrefois. Or, parmi les livres imprimés dans le dix-septième siècle, celui qui, à notre connaissance, a le

[1] A la fin des *Études sur les livres choraux de Malines*. Malines, 1855.

plus dévié du chant antique, c'est le *Graduale de tempore et de sanctis cum cantu Pauli V, pontificis maximi, jussu reformato; Romæ, ex typographia medicæa*, 1614-1615. Nous avons rappelé plus haut comment ce Graduel fut entrepris d'abord par Palestrina dans des conditions extrêmement difficiles, pour ne pas dire impossibles, puisque le grand artiste songeait, non-seulement à revoir et à corriger le chant ancien, d'après les meilleures leçons, mais à remanier le fond même de cette musique qui, malgré les altérations récentes, conservait encore une respectable uniformité. Ruggiero-Giovanelli, son successeur dans la charge de maître de chapelle au Vatican, eut, dit-on, le soin de reprendre l'œuvre que l'immortel Palestrina avait jugée au-dessus de ses forces et abandonnée. C'est donc à Giovanelli que revient le fâcheux honneur d'avoir édité ces livres, et, en vérité, quand on les examine en eux-mêmes, quand on les compare surtout avec les manuscrits, on ne s'étonne point qu'un pareil travail de décomposition et d'altération continuelle de la forme antique ait découragé un homme comme Palestrina; on ne s'étonne point que les souverains pontifes aient peu fait attention à ce travail, et que les derniers exemplaires en soient aujourd'hui presque introuvables. Mais ce qui nous paraît malheureux pour la cause d'une véritable restauration grégorienne, c'est que l'on ait songé à retirer ce livre de son sommeil et qu'on veuille le donner pour type des réformes à introduire dans le chant ecclésiastique. Le Graduel de Giovanelli est, comme on l'a très-bien dit, un vrai *squelette*; il n'y a pas de comparaison possible entre ce livre et nos éditions françaises du dix-septième siècle. Si dans ces éditions règnent la confusion et le désordre, à cause des suppressions qu'on a faites dans l'œuvre primitive, le chant de 1614 s'éloigne encore davantage de la tradition, parce que ces suppressions

sont beaucoup plus considérables et généralement plus maladroites. Il semblerait que Dieu ait frappé de cécité, au point de vue artistique, tous ceux qui ont voulu abattre l'édifice musical élevé par les soins du grand Pontife saint Grégoire. Plus les modifications apportées à son Antiphonaire ont été profondes, plus le chant qui en résulte est dénué de sens et de mélodie.

Nous avons entendu chanter les offices sur l'édition de Paul V, à Rome, à l'Appollinaire, et, malgré la majesté de ces voix de jeunes gens et d'enfants pieux de deux séminaires réunis, nous n'avons pu nous empêcher de regretter les mélodies touchantes et variées que nous avions apprises ailleurs et que nous ne retrouvions plus là qu'en lambeaux.

Nous pourrions relater ici les jugements portés sur le Graduel de 1614 par des musicologues modernes placés pourtant à des points de vue bien différents les uns des autres. Après l'avis du P. Lambillotte [1], on entendrait l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien*, partisan déclaré d'ailleurs des éditions abrégées, soutenir que le Graduel de Paul V s'écarte TRÈS-SOUVENT de la tradition [2]; on entendrait les membres de la Commission rémo-cambraisienne, M. l'abbé Alix [3], M. l'abbé Cloët [4] et tous ceux qui, à des distances plus ou moins grandes, veulent la même œuvre, c'est-à-dire la continuation de la tradition dans le chant comme dans toutes les autres choses de la religion, désapprouver un livre qui ne rappelle plus l'antiquité. Mais, mieux que toutes nos preuves d'autorité, un exemple fera
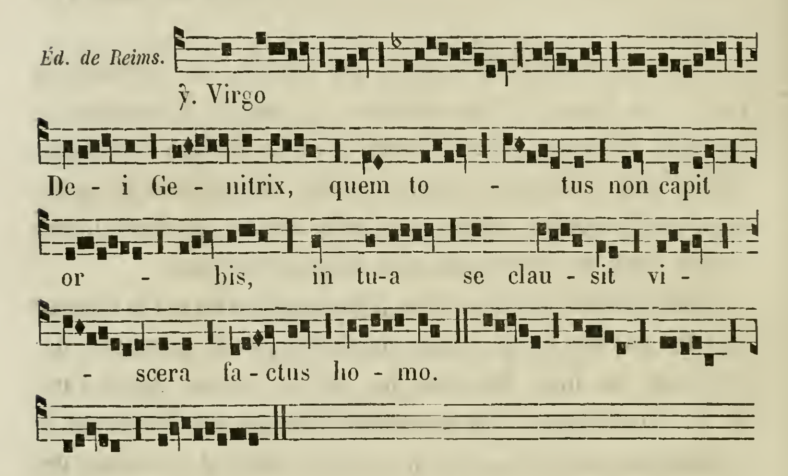
[1] *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, p. 26.

[2] *Études sur la restauration du chant grégorien*, p. 448-456. — *Réponse* de dom Anselme Schubiger *au* P. Dufour. Paris, juin 1857, p. 13.

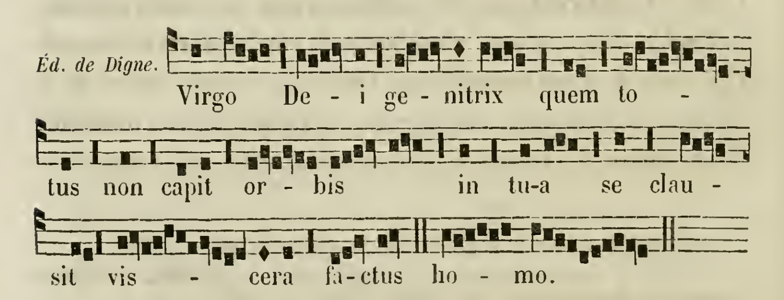
[3] *Réponse aux études de M. Duval*. Passim.

[4] *Un mot sur le choix des livres de chant liturgique*, p. 4.

voir clairement la vérité de ce que nous avançons. Prenons un des morceaux les plus connus de la liturgie, le verset *Virgo Dei genitrix* du Commun de la sainte Vierge : nous le donnons d'abord dans l'édition qui représente les notes des anciens manuscrits, dans les livres de Reims, afin qu'on ait un point de départ pour comparer.

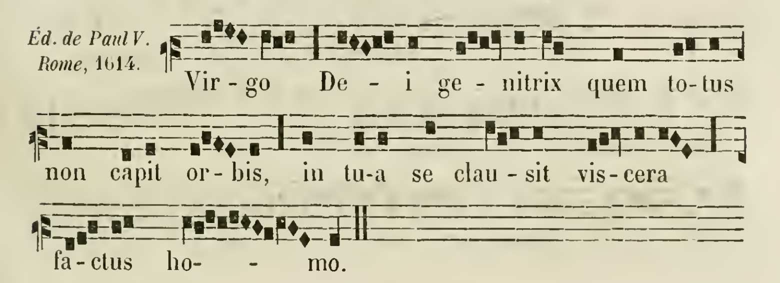


Voici comment, dans les livres français, ce verset est altéré. Dans l'édition de *Digne*, pour n'en citer qu'une, il a cinquante notes de moins.



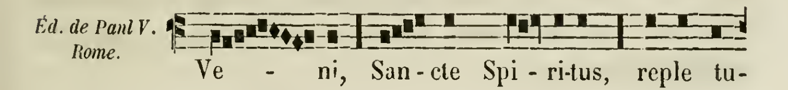
Sans doute on peut déjà dire que, si un des caractères les

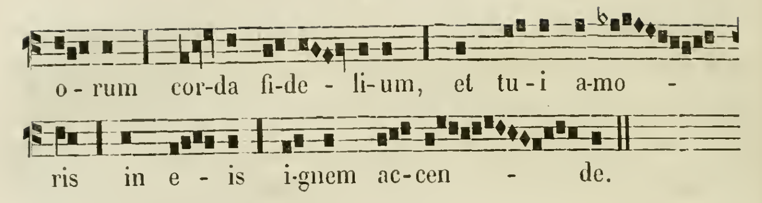
plus remarquables du chant grégorien est la série des neumes qui se trouvent au verset du Graduel, si ce caractère ne manque pas durant dix siècles dans un seul manuscrit, de quelque pays qu'il soit venu, les livres modernes, dans lesquels on a fait des suppressions comme celles que l'on vient de voir, ne contiennent plus un chant réellement grégorien; mais que dire de l'édition qui change ce beau morceau au point que l'on peut à peine le reconnaître?



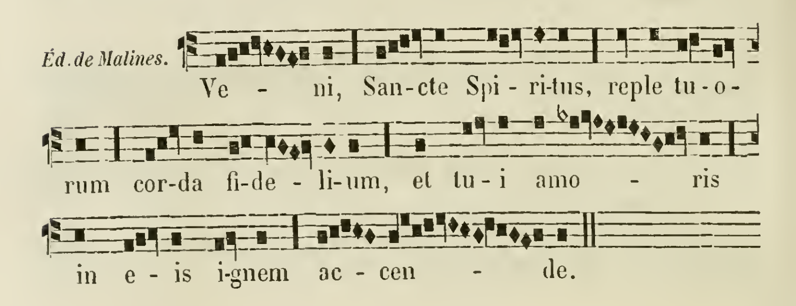
Il y a soixante-dix-sept notes de moins que dans les manuscrits.

M. Duval, à notre avis, a donc été mal inspiré dans le choix des livres qui ont servi de type à son Graduel. De plus, par les modifications qu'il y a apportées au nom de certaines règles dont quelques-unes n'avaient pas d'application au moyen âge, il a contribué à éloigner encore davantage son œuvre du texte que nos pères ont conservé si longtemps. En comparant avec une leçon du Graduel romain celle que l'éditeur de Malines a donnée, on remarque dans celle-ci, malgré l'identité du fond, de légères différences. Ainsi au verset *Veni sancte*, de la fête de la Pentecôte, le Graduel de Paul V disait :





M. Duval a mis :

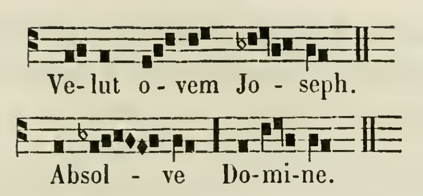


ce qui établit entre les deux textes sept ou huit petites variantes.

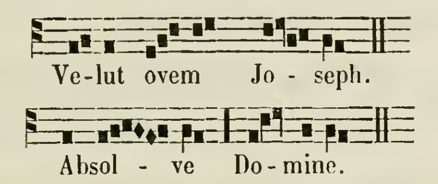
Quelles sont donc les réformes que MM. Duval et Bogaërts ont cru devoir faire subir au livre imprimé sous Paul V ? On peut les rapporter à deux chefs : corrections des fautes contre la tonalité et des fautes contre l'accentuation.

1° M. Duval a remarqué souvent dans le Graduel de Paul V l'emploi inutile du *si bémol*, quelquefois la relation de triton, ailleurs des quintes mineures : toutes ces choses lui paraissant contraires à la tonalité, il s'est efforcé de les faire disparaître.

Pour ce qui regarde l'emploi inutile du *si bémol*, nous croyons que M. Duval a raison la plupart du temps. Dans les morceaux du huitième et du septième mode qu'il signale, il n'est personne qui réclame contre la disparition du *bémol;* ce signe n'appartient réellement pas à ces modes. Lors donc que l'éditeur se plaint de morceaux ainsi notés :



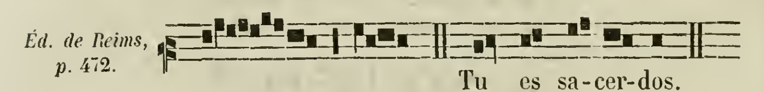
il a tout droit, et chacun avec lui s'empressera de leur restituer leur tonalité véritable, et d'écrire sans *bémol* :



en supposant que le premier de ces passages doive être ainsi abrégé. Le septième et le huitième mode retomberaient dans le premier et le onzième si on leur laissait porter le *si bémol* en dehors du cas exceptionnel où il fait éviter la relation proscrite du triton, *si fa*. Il en est de même pour le premier et le cinquième mode que l'emploi du bémol font passer quelquefois dans leurs correspondants, le neuvième et le treizième. Mais, tout en rendant justice à M. Duval sur les prudentes améliorations qu'il apporte à ces passages, on doit regretter que, consultant un meilleur texte, il n'ait pas adopté des formules qui lui eussent épargné la plupart de ces corrections. Si le Graduel de Paul V est défectueux en ce point, il ne faut s'en prendre qu'à la malheureuse retouche de Giovanelli, puisqu'aux mêmes endroits qu'il a rendus fautifs, le chant ancien ne l'était pas, ainsi qu'on peut le voir dans les manuscrits. Les livres français eux-mêmes, malgré les altérations, les suppressions qu'ils ont subies, suivent en général de meilleures leçons.

Pour la relation de *triton*, directe ou indirecte, elle est bannie

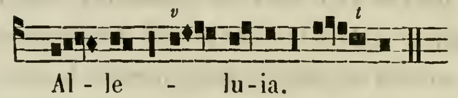
du plain-chant, et M. Duval est dans le vrai lorsqu'il la fait disparaître des livres de Giovanelli. Mais il nous semble qu'il va trop loin lorsqu'il reprend dans ses études sur le *Graduale Romanum*, publié chez M. Lecoffre, des endroits où la relation de triton est peu sensible. Nous pensons que le triton n'existe pas réellement pour l'oreille quand il y a un repos, surtout un repos final entre un groupe neumatique, qui contient le *si* naturel, et le groupe suivant commençant par *fa*. A la page 6 de ses *Études*, M. Duval cite l'exemple suivant :



et il écrit en regard : « Le *si* du dernier neume avec le *fa* sur le mot *tu* ne constitue-t-il pas une relation de triton ? »

Nous croyons que le repos intercalé entre les deux notes sauve parfaitement la dureté de l'intervalle. L'oreille n'entend plus que la prolongation de son du dernier *sol*, et elle a oublié le *si* lorsque le *fa* commence. Nous en dirions autant de la plupart des exemples cités par M. Duval, qui sont dans le même cas. Ainsi les *Alleluia* du huitième mode, quand la première note est un *fa*, et que dans les trois dernières notes du verset on trouve *si la sol*, n'amènent pas, à vrai dire, un triton, à cause de la distance et du repos qui se trouvent entre les deux membres de phrase [1].

[1] M. l'abbé Cloët, dans ses *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, p. 14, a fait une observation semblable à propos d'un de ces *Alleluia* du huitième mode, celui de la première messe de Noël. Il cite d'abord le morceau en le traduisant sur le manuscrit de Saint-Gall :

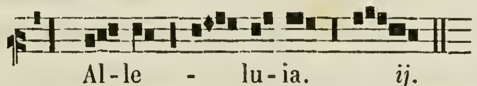


Puis il ajoute en note « Les rédacteurs de Reims et Cambrai, en plaçant ici la

Sur tant de réformateurs du plain-chant d'ailleurs, depuis trois siècles, quelqu'un aurait dû remarquer cette faute et la faire disparaître. Or tous les exemplaires des éditions imprimées que nous consultons reproduisent ces passages de la même manière ; elles ne mettent pas de bémol sur le *si*, malgré la reprise de l'*Alleluia* par la note *fa*. Pour l'*Alleluia* de la première messe de Noël, par exemple, voyez Rennes, in-12, p. 98 ; Digne, in-12, p. 59; Dijon, in-12, p. 52; Paris (Le Clere), 1854, in-12, p. 63.

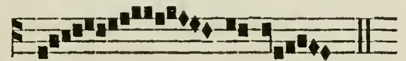
Le triton ne nous paraît pas non plus devoir être signalé dans les successions de notes où la voix, partant du *fa* et allant jusqu'à l'*ut*, ne fait point de repos sur le *si* comme dans *fa la si* ♮ *ut*, *fa sol la si* ♮ *ut* [1].

reprise de l'*Alleluia*, ont introduit dans ce chant une succession de *si* à *fa* ou le *diabolus in musica* des anciens. Quelques diocèses du nord de la France et de la Belgique ont pour chanter les leçons une formule où se trouve pareillement une succession de triton. Après avoir terminé une phrase en *fa* on attaque la suivante en *si*, quand c'est une interrogation. Tout cela est évidemment antigrégorien. » Cette note n'a été appliquée à l'édition rémo-cambraisienne que par distraction; car dans tous les exemplaires de la première comme de la deuxième édition on trouve la reprise placée, non après le *si*, mais après le *sol* final en cette manière :

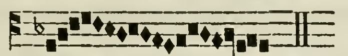


Or c'est précisément ce que demande M. l'abbé Cloët, et il n'y a point là de triton.

[1] C'est l'enseignement formel de Marchette, de Padoue (Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 110 et 111) : « Quintus tonus formatus in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius ut hic :



In descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente ut hic :

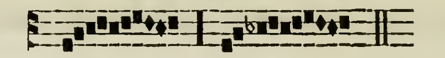


Sed dicet aliquis : ergo videtur quod quintus tonus in ejus ascensu cantetur per

Quant aux autres cas où le triton pourrait se rencontrer, il nous semble qu'avant de corriger d'après ses propres principes tel ou tel passage la première chose à faire dans une œuvre de restauration véritable de l'antiquité doit être de consulter les leçons des anciens. Puisque le moyen âge avait horreur du triton, les livres du moyen âge présenteront certainement des versions où le triton sera évité, si réellement le cas exige qu'il le soit. C'est sur ces livres qu'on se guidera. Avec le procédé de M. Duval, au contraire, il est bien à craindre qu'on ne soit entraîné à déformer des morceaux traditionnels, sous prétexte de correction. La généralité des exemples forme la règle ; nous n'oserions pas, pour notre part, faire le procès à une édition qui s'appuie sur un grand nombre d'exemples, parce que nous ne les trouvons point conformes à des règles sur l'application desquelles, après tout, nous pouvons très-bien nous tromper. Il est même assez facile, par cette méthode *à priori*, de se faire illusion et de condamner à son tribunal privé ce que d'autres juges très-compétents n'ont pas trouvé condamnable. Si l'on entendait avec la même rigueur que M. Duval la loi contre le triton en plain-chant, toutes nos éditions modernes, rédigées pourtant par des hommes qui agissaient ainsi au nom de règles et de principes, qui réformaient comme le dit Iean Millet de Besançon « avec iugement », toutes ces éditions seraient en défaut sur ce point.

Le troisième sujet de correction sur la tonalité fourni par
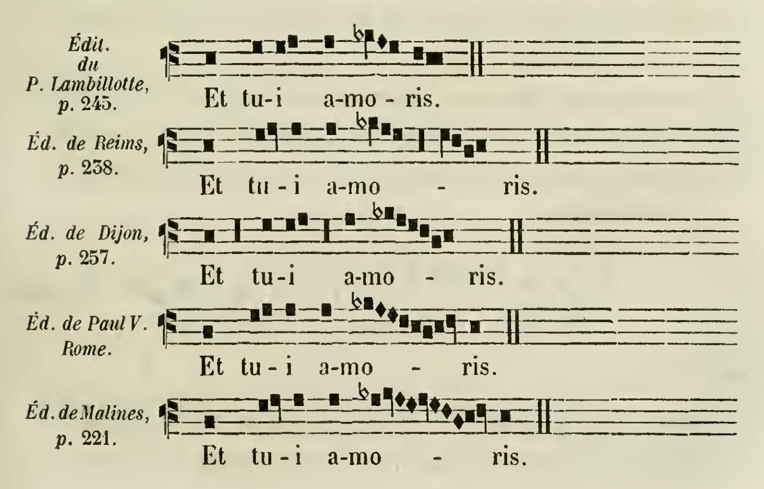
♮ quadratum, et in descensu per ♭ rotundum. Dicimus quod sic, et triplici ratione : prima est, quod cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatio notarum dulcior atque suavior ad auditum transit, nec non aptior in aure proferentis existit, ut hic probabiiiter apparere potest.



le Graduel de Paul V à M. Duval, c'est la quinte mineure, ou la relation de *si* naturel à *fa* ou de *mi* à *si* bémol.

Comme la quinte mineure n'est que le renversement du triton, l'honorable éditeur conclut qu'il faut l'éliminer également. Nous nous permettons ici de n'être pas de son avis, et notre grande raison encore, ce sont les exemples de nos pères. Les livres imprimés, puis les manuscrits, donnent continuellement des passages où le *si* bémol se trouve en relation avec le *mi*; et l'on voit le *si* naturel, dans les successions de notes ascendantes, en relation, indirecte, bien entendu, avec le *fa*. En matière de faits, il n'est pas rigoureux de conclure de l'un à l'autre. Si les livres de chant n'ont point banni la quinte mineure, on ne peut pas prononcer son arrêt d'exil en vertu de la loi qui condamne le triton. Le P. Lambillotte, qui a tant *réformé*, s'est bien gardé, de faire disparaître la quinte mineure; il eût été à chaque instant en contradiction avec les textes des manuscrits et même des imprimés.

Ainsi tous les livres, même le Graduel de Paul V, donnent une quinte mineure à ce passage du *Veni sancte Spiritus* :



M. Duval a cru devoir y substituer cette phrase alambiquée pour éviter une relation de *si* bémol à *mi*, qui est certainement agréable à l'oreille. De même, dans les *Alleluia* du quatrième mode, il écrit :

Éd. de Malines, p. 221.

Alle - lu - ia.

là où les éditions modernes mettent :

Rennes, in-12, *p.* 112.

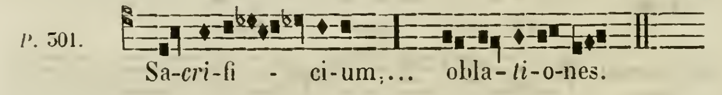
Alle - lu - ia.

Les querelles que l'éditeur de Malines fait à ce sujet à l'édition de Reims, il peut donc les faire à toutes les autres et à tous les livres que ces éditions ont reproduite. C'est-à-dire que M. Duval, placé entre les exemples de la tradition entière et une règle qu'il croit juste, a préféré la règle à tous les exemples. Nous n'avons pas ce courage.

2°. Les théories de l'accentuation ont fait introduire dans le travail des éditeurs de Malines de nouvelles modifications à l'œuvre qu'ils rétablissaient.

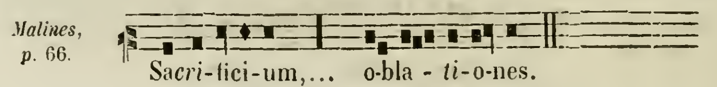
Sans doute M. Duval n'a point exagéré le rôle de la quantité dans la prose jusqu'à placer des notes losanges sur les syllabes brèves que l'accent n'atteint pas. Il n'a pas écrit, comme le père Lambillotte :

P. 301.

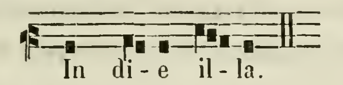


mais bien :

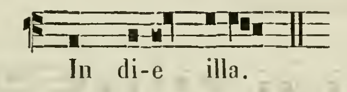
Malines, p. 66.



Cependant, encore ici, la règle qu'il s'est tracée le porte à reprendre, chez les autres, comme fautes, ce qui n'est que la reproduction de l'antiquité, dans des passages où, après tout d'ailleurs, l'oreille n'est pas choquée. Comme l'a très-bien observé M. l'abbé Alix, il est fâcheux de vouloir apporter des changements aux mélodies les plus connues, sous prétexte de faire sentir l'accent, et d'écrire par exemple dans le *Libera* des morts :



pour :



Que sur l'accentuation on eût mis la nouvelle édition en harmonie avec les habitudes que nous ont données les livres modernes, soit ! mais il n'eût pas fallu aller au delà, et, au nom d'une règle qui n'était point appliquée, modifier des morceaux que l'on savait par cœur?

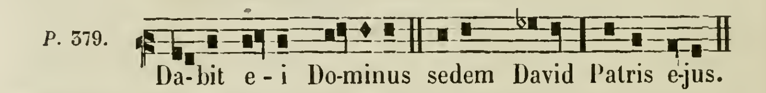
II. Pour l'Antiphonaire, les éditeurs de Malines ne pouvaient pas avoir d'édition romaine, puisque le travail de Palestrina et de Giovanelli s'est borné au Graduel, et que l'Antiphonaire édité sous Clément VIII de 1631 à 1634 a été donné à Venise. Ces messieurs ont choisi l'Antiphonaire vénitien de Lichtenstein de 1579-1580.

Personne n'ignore que les chants du soir, peu développés, souvent presque syllabiques, n'ont pas, à vrai dire, subi de modifications. Prendre un vespéral du moyen âge et un vespéral moderne, c'est être sûr d'avoir, à bien peu de chose près, le

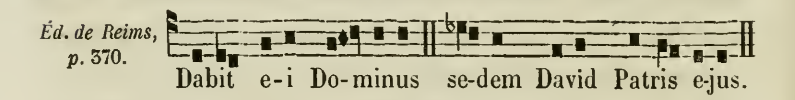
même texte : le travail des éditeurs n'a donc pu consister que dans des corrections du genre de celles qu'ils avaient apportées au Graduel. S'ils ont cru devoir modifier certains passages, c'est que ces passages leur ont paru contenir des fautes contre la tonalité ou l'accentuation, c'est qu'ils ont trouvé peu de symétrie dans la disposition de certaines phrases ou des mélodies identiques répétées d'une manière différente.

Nous craignons qu'en vertu de ces principes on n'ait remanié des pièces de chant vraiment traditionnelles et qui avaient d'ailleurs assez de facilité et de charme pour être retenues par les fidèles.

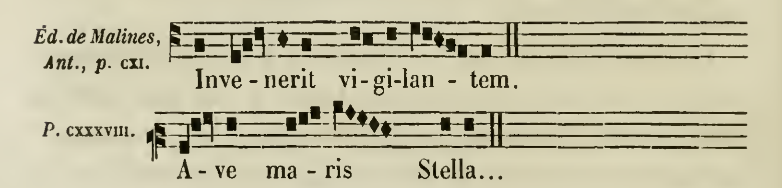
Par exemple, pourquoi changer des notes dans cette antienne si facile, et écrire :



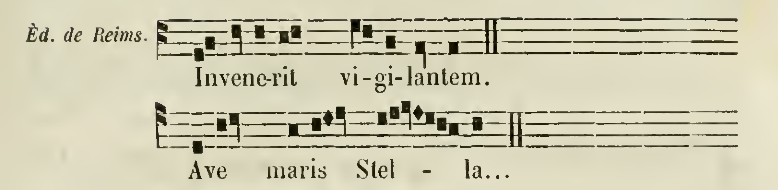
au lieu de :



C'est pour éviter la quinte mineure, dira M. Duval. — Pourquoi, ailleurs, disposer l'ordre des groupes contre les leçons de l'antiquité :



au lieu de :
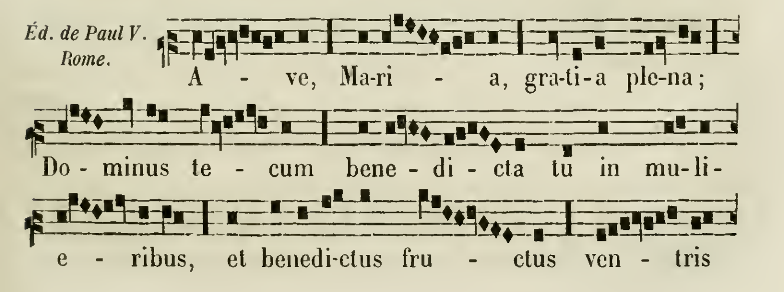


C'est pour faire sentir l'accentuation. — Ici les éditeurs avaient bien plus à faire que pour le Graduel, puisque l'Antiphonaire de Liechtenstein charge de plusieurs notes une pénultième brève tout comme les manuscrits du moyen âge.

De tout cela qu'est-il résulté ? Que l'édition donnée à Malines s'éloigne, soit pour le Graduel, soit pour le Vespéral, des types qu'elle a adoptés; que, pour le Graduel, en particulier, elle est, en Belgique et en France, presque une anomalie ; car il n'y a pas une édition abrégée qui approche de la maigreur, si l'on peut parler ainsi, et de la sécheresse de celle de Paul V.

Comme on pourrait nous accuser de juger sans pièces, nous donnerons encore quelques morceaux du Graduel de Paul V, en les comparant avec les livres de Reims qui reproduisent le texte du chant traditionnel, et avec une édition française abrégée.

Offertoire du quatrième dimanche de l'Avent :



tu - i.

Éd. de Reims.

A - ve, Ma-

ri - a, gra - ti-a ple - na;

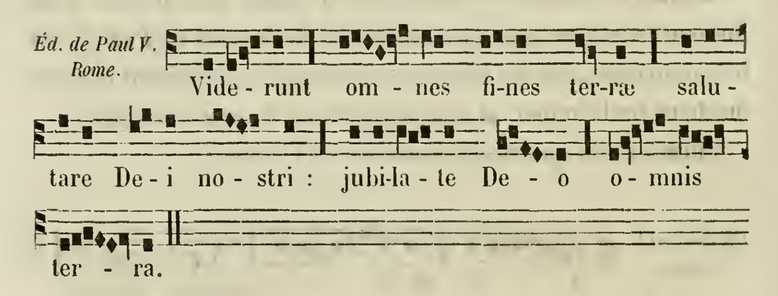
Do - minus te - cum; be-

nedi - cta tu in mu - li - e - ribus,

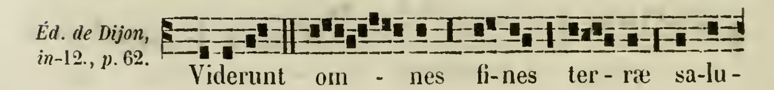
et be-ne - di - ctus fru - ctus ven -
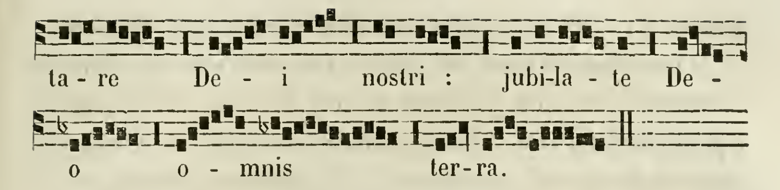
tris tu - i.

Graduel de la troisième messe de Noël :

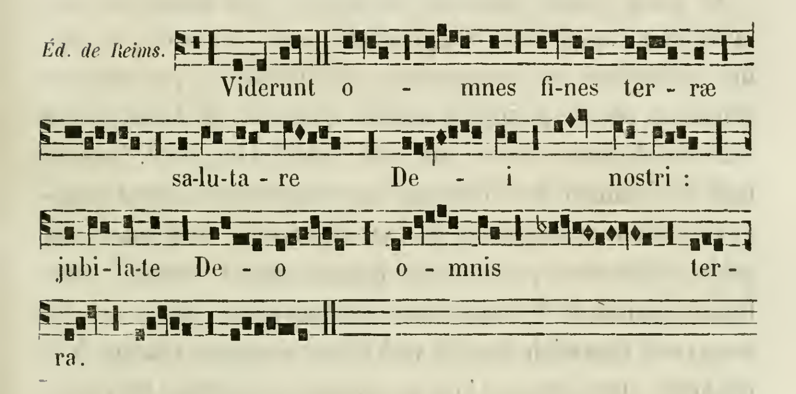


L'édition de Dijon se rapproche bien plus du texte ancien :





Comparez avec le texte des manuscrits :



Nous en demandons bien pardon encore une fois à M. Duval, malgré l'estime que nous professons pour sa science musicale, malgré ce qu'il allègue de la position de Giovanelli, « qui avait à Rome tous les moyens de consulter cette masse de documents que renferment les bibliothèques de la ville sainte, qui, de plus, avait à sa disposition les archives de la chapelle pontificale, etc. ; » nous ne pouvons admettre que le Graduel de Giovanelli reproduise la tradition. Les faits parlent plus haut que tous les raisonnements. Nous avons consulté plus de cent manuscrits à Rome même, nous avons entendu, vu et étudié le Graduel de Paul V à notre tour ; certainement nous ne prétendons pas l'avoir fait avec le soin minutieux de M. Duval, qui travaillait à le corriger et à le reproduire ; mais nous en avons vu et entendu

plus qu'il ne faut pour juger une chose évidente par elle même. Si la tradition est dans les manuscrits antérieurs au livre de Giovanelli, elle n'est pas dans le sien, où l'on trouve parfois à peine deux ou trois notes reproduites sur vingt ou trente que donnent les autres monuments. La différence profonde de ce chant avec nos éditions le rend à peu près étranger en France et explique le peu de succès qu'il y a obtenu.

M. Duval voudra bien voir seulement dans toutes ces observations l'application des principes posés par nous, et non une polémique, sur des questions déjà débattues, que nous ne songeons pas le moins du monde à rouvrir. M. Duval a cru utile de répondre tour à tour à M. l'abbé Alix, au P. Lambillotte et à l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle*. Si l'on en excepte ce dernier, qui avait évidemment provoqué un langage moins mesuré[1], tous les adversaires de M. Duval sont généralement traités par lui avec cette courtoisie dont le vrai talent ne consent jamais à se départir. Aussi, lorsque l'on est amené à contredire les principes d'un antagoniste aussi honorable, on ne peut le faire qu'avec un certain regret : l'on serait heureux de marcher sous le même drapeau que lui.

[1] « Quelques remarques à propos des *Études sur la restauration du chant grégorien.* » Paris, Lagny frères, 1856. Dans cette brochure de 135 pages, le musicien distingué de Malines prouve surabondamment à son adversaire qu'il sait, lorsqu'il le veut, manier avec autant de vigueur la plume que l'archet, et disposer aussi bien des ressources de l'esprit que des arguments de la science.

CHAPITRE IV

DES ÉDITIONS DE DIJON ET DE DIGNE.

Si nous parlons de l'édition de Dijon, c'est uniquement parce qu'elle représente un système dont les livres de Digne et de Rennes, dont il va être question, sont le complément. L'édition de Dijon était déjà connue depuis des années en France, où elle pouvait se trouver dans quelques-uns des diocèses demeurés fidèles à la liturgie romaine, en même temps que les Graduels et Antiphonaires de Lyon, de Grenoble, d'Avignon, etc.

En traitant des livres imprimés comme sources du chant grégorien, nous avons dit d'une manière générale ce qu'il fallait penser des réformes accomplies aux seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. La France, à cette seconde époque, vit publier une suite d'éditions, et, en en parcourant les titres, on trouvera les noms des éditeurs Robert et Christophe Ballard, Lacaille, Hérissant, Sévestre, à Paris; Valfray et Aimé de la Roche à Lyon; Niel à Avignon, etc. Il y a certainement dans tous leurs livres un fond commun que l'on peut reconnaître dans la généralité des pièces; mais, à l'exception de quelques-uns qui reproduisent le travail de leurs confrères, la plupart admettent des divergences assez choquantes à certains endroits, pour que l'on voie en définitive dans leurs livres l'empire du caprice. Ils ont eu l'idée commune d'abréger, de couper, de mu-

tiler les anciennes leçons grégoriennes, mais pour l'exécuter ils ont suivi leur fantaisie.

L'édition de Dijon et l'édition de Digne ont paru à des époques différentes, elles n'en sont pas moins fondues dans le même moule. Ce que nous disons de l'une peut convenir parfaitement à l'autre pour le fond et généralement pour la forme. L'édition de Digne a cherché à se donner pour un véritable travail à part; mais, après avoir examiné et comparé, nous ne savons en vérité pourquoi on lui accorderait quelque préférence sur sa compagne et sa rivale.

Nous dirons ce que l'on a voulu faire et ce que l'on a fait.

I. *Un rapport à Sa Grandeur monseigneur l'évêque de Digne*[1] explique la marche suivie par les éditeurs. La commission qui le rédigea posait en principe que le chant, tel que les deux derniers siècles nous l'ont légué, est réellement le chant traditionnel. Dès lors son travail consistait à reproduire, d'après les imprimés, le chant actuel, et, dans le cas où elle se serait appuyée sur des manuscrits, elle les aurait pris parmi les plus récents.

Mais il faut suivre dans le rapport des éditeurs de Digne les raisons qui les ont déterminés et réduire à leur juste valeur quelques-unes de leurs observations.

« § 2. *Principes sur lesquels la commission s'est appuyée.* — La commission a admis comme principes les deux points suivants : premièrement le chant ecclésiastique n'est point à faire, il est fait : il n'est point à refaire, car il est bien fait. Seconde-

[1] Ce Rapport est signé par M. Freud, chanoine; Gastinel, chanoine; Audemard, chantre, aumônier des prisons; Féraud, curé de Sièyes, membre de plusieurs sociétés savantes; Plésent, aumônier du couvent des Ursulines; Aubert, prêtre organiste de la cathédrale; Ventre, chantre, etc. Il a été réimprimé cette année à Paris chez Repos, rue Cassette, 8. Nous citons la nouvelle édition.

ment, nos vieilles éditions de livres choraux contiennent le véritable chant traditionnel. Ces éditions sont la reproduction la moins incorrecte des antiques mélodies grégoriennes que nous n'avons plus dans leur intégrité, et qui malheureusement ne se retrouveront jamais. »

Certes, voilà déjà des principes qui prêtent le flanc à bien des objections. La commission de Digne a dû le comprendre et être bien sûre de leur solidité pour les articuler aussi nettement. Venons donc aux preuves.

« Nous n'avons pas à insister sur la vérité du premier point.» Il aurait été peut-être utile cependant de le préciser un peu mieux. Le premier point est celui-ci : « Le chant ecclésiastique n'est point à faire, il est fait... » Tout le monde l'accordera. « Il n'est point à refaire, car il est bien fait. » Que veut-on dire? Que le chant tel que l'avait gardé l'Église, depuis saint Grégoire jusqu'au seizième siècle, est bien fait, soit; mais que ce même chant, tel qu'il nous a été transmis depuis lors dans presque tous les livres imprimés n'est pas à refaire, c'est-à-dire à corriger en le ramenant à sa pureté ancienne, en lui rendant ce qu'on lui a enlevé? si c'est là ce que prétendent les éditeurs de Digne, ils posent en principe ce qui est en question.

Continuons.

Les auteurs du rapport avancent en second lieu que « nos vieilles éditions[1] sont la reproduction la moins incorrecte des an-

[1] Il faudrait dire nos éditions *modernes,* et non pas nos *vieilles* éditions. C'est un système qui choque complétement la vérité que celui qui consiste à traiter de livres *anciens,* de *vieux* livres, les éditions altérées imprimées depuis deux siècles, en réservant le nom de *nouveau* pour le chant reproduit des manuscrits les plus antiques. Nous protesterons toujours contre la fausseté de ces dénominations, que l'on a soin de transporter dans presque toutes les questions liturgiques. C'est ainsi qu'à l'occasion du retour à la liturgie de Rome, nous avons souvent entendu traiter de bréviaire *nouveau* le bréviaire romain, qui

tiques mélodies grégoriennes...qui, malheureusement, ne se retrouveront jamais. » Rien d'étonnant comme le succès que peut obtenir l'assertion la plus erronée lorsqu'elle est émise avec assurance. « Le chant grégorien ancien ne se retrouvera jamais! » Vous direz que des centaines de manuscrits sont encore là, échappés aux ravages des hommes et du temps, que ces manuscrits s'accordent tous entre eux, n'importe le pays et le siècle auxquels ils appartiennent, que par conséquent ils répètent tous une leçon unique, celle de saint Grégoire, rédacteur du premier Antiphonaire! Vous emploierez, comme le P. Lambillotte et M. l'abbé Tesson, par exemple, des années à constater ce fait; vous serez en mesure de pouvoir donner un texte que pas un des manuscrits anciens ne contredira!... Peine inutile! En parcourant quelques éditions de chant moderne, où les abréviateurs ont exercé leurs caprices, la commission de Digne vous déclare tranquillement que « les mélodies grégoriennes ne se retrouveront jamais. »

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons eu occasion de dire de la prétendue unité des livres de chant imprimés. Les auteurs du rapport citent comme preuve à l'appui de leurs assertions les livres de diverses villes de France et ceux de Rome, de Venise, de Turin, etc. Nous nous contentons de prier le lecteur de vouloir bien jeter de nouveau un coup d'œil sur le tableau que nous lui avons offert page 61 : cela aidera à juger l'assertion des membres de la commission de Digne. D'ailleurs, malgré leur conviction, ils ne se dissimulent pas les objections que les hommes d'études peuvent leur poser. Ils les énoncent

règne en France depuis Pépin et Charlemagne, par opposition aux livres liturgiques composés et introduits à Paris en 1736 sous l'archevêque de Vintimille, livres que l'on nommait sérieusement : *des rites antiques, la liturgie de nos pères*, etc.

même; on va voir qu'ils sont assez embarrassés de les résoudre.

« Nous savons que de nos jours on cherche à accréditer la thèse contraire, qu'on représente nos éditions comme donnant un chant défiguré, mutilé, altéré. C'est dans les manuscrits, dit-on, qu'il faut chercher le véritable chant grégorien. Mais quelle est donc l'autorité morale de ces manuscrits tant vantés? Et, puisqu'ils sont nombreux, quel est celui qui mérite la préférence et qui reproduit le plus fidèlement le chant primitif (question oiseuse, attendu que tous les manuscrits sont d'accord; mais suivons ce morceau animé)? Est-ce celui de Saint-Gall, dont le P. Lambillotte a fait l'éloge, et qu'il a modifié toutefois, selon les règles de la tonalité moderne? » Nous ignorons comment on peut dire que le P. Lambillotte a modifié le manuscrit de Saint-Gall plutôt qu'un autre? D'ailleurs, quand le Rapport de Digne s'écrivait, le P. Lambillotte n'avait fait paraître ni son *Esthétique* ni son *Graduel pratique*, il ne parlait certes pas alors de modifier les manuscrits, mais de les reproduire. — « Est-ce celui de Montpellier qui a servi de base à l'édition publiée à Paris? Est-ce celui de Castres, de la *Bibliothèque de Paris*, de tel ou tel autre *monastère*? Il importe qu'on le sache[1]... » Nous répéterons tout simplement aux éditeurs de Digne qu'ils peuvent choisir le manuscrit qu'ils aimeront le mieux, pourvu qu'il soit antérieur à l'époque de l'altération du chant, c'est-à-

[1] Dans l'avant-propos de sa *Méthode élémentaire de plain-chant* (Digne, Repos, 1855), M. l'abbé Aubert, membre de la commission de Digne, reproduit la même idée sur un ton un peu plus modéré : « On a exhumé de la poussière, où il dormait depuis des siècles, certain manuscrit qui peut bien avoir quelque mérite archéologique, mais qui certainement n'a pas une autorité suffisante pour qu'on en introduise le chant dans la liturgie. A l'aide de ce manuscrit qui ne contient pas même la moitié des offices, on a composé un *Graduel* et un *Antiphonaire* romains, et, chose étonnante (trop étonnante en effet si l'on avait agi ainsi)! ce chant, qui n'a aucun caractère d'authenticité, a été accueilli en France avec une certaine faveur. » (P. 5.)

dire à la fin du quinzième siècle : ils trouveront partout un texte identique. On pourrait croire que les respectables membres de la commission n'ont pas eu occasion de consulter beaucoup de ces précieux monuments, car ils ramassent avec une simplicité remarquable une de ces erreurs qui échappent aux hommes les plus instruits lorsqu'ils abordent pour la première fois telle partie de la science, erreurs du reste bien vite abandonnées par ceux-là même qui les avaient commises. Les éditeurs sont heureux d'employer comme argument contre l'autorité des manuscrits des paroles trop connues de M. Fétis, qu'ils attribuent à M. Danjou, parce qu'elles se trouvent dans la *Revue de musique* (première année, p. 17-18). Voici leur langage : « Écoutons M. Danjou lui-même, pour nous édifier sur le mérite des manuscrits : il sera curieux d'apprendre de sa bouche quelle confiance on peut leur accorder : « Ce fut surtout vers le milieu du treizième siècle que la « belle simplicité du chant grégorien reçut une CRUELLE ATTEINTE « par des additions multipliées de notes sur une syllabe, à l'i- « mitation du chant oriental, dont le goût avait été rapporté en « Europe par les croisés, etc., etc. » Chacun sait que les manuscrits de beaucoup antérieurs au *milieu du treizième siècle* et même aux croisades, contiennent toutes ces prétendues *additions multipliées de notes sur une syllabe*, et personne n'aurait dû songer à répéter aujourd'hui cette méprise d'un musicologue distingué. Les éditeurs qui parlent si bien du manuscrit de Saint-Gall, certainement antérieur aux croisades, auraient pu y voir à chaque page ces *additions de notes* (c'est-à-dire les neumes antiques); ils se seraient épargné la peine d'aller les chercher en Orient à la suite des croisés.

Si les auteurs du rapport de Digne ne sont pas heureux dans le choix de leurs autorités pour établir que le chant tiré des

imprimés est réellement le chant grégorien, et que celui des manuscrits est altéré, ils ne sont pas plus heureux encore dans leur réponse à l'objection que les livres imprimés sont mutilés et différents les uns des autres.

« Mais, nous dit-on encore, parmi toutes ces éditions il n'y en a peut-être pas deux qui se ressemblent. Nous pourrions, à bien plus juste titre, renvoyer le même reproche aux manuscrits et l'appuyer par des citations nombreuses.... » Nous espérons que la commission de Digne se décidera quelque jour à fournir ces nombreuses citations. Cela nous sera d'autant plus utile que, travaillant depuis longtemps déjà à confronter des manuscrits de divers pays et de diverses époques, nous n'en avons point encore rencontré un qui différât des autres. Et, puisque la commission de Digne se contente d'avancer sans preuve une proposition semblable en contradiction avec les résultats obtenus par la science (voir 1re partie, ch. II), nous lui citerons un simple fait qui pourra lui donner à réfléchir avant d'entreprendre ses recherches.

Un honorable ecclésiastique de Paris, M. Raillard, vicaire à Saint-Leu, qui a présenté déjà plusieurs rapports à l'Académie des sciences, s'est occupé, en son particulier, de collationner les manuscrits des bibliothèques de la capitale avec l'édition rémo-cambraisienne. Entièrement étranger à la Commission de Reims, dont il n'a pas connu un seul membre, il faisait ces travaux pour sa satisfaction personnelle. Après avoir comparé note par note, signe par signe, des manuscrits de diverses époques, en les mettant en tableau, il les a trouvés tellement d'accord entre eux et avec les livres de Reims, que, dans le graduel *Christus factus est*, en y comprenant le verset *Propter quod*, par exemple, il a pu constater, entre *quatorze* manuscrits et les livres de la Commission rémo-cambraisienne une note seule-

ment de différence sur *cent quatre-vingt-sept* qu'en contient le morceau: et dans le graduel *Hæc dies*, sur *deux cent cinquante-huit* notes toutes semblables qu'il a trouvées dans *six* manuscrits, les livres de Reims ne présentaient pas une seule différence.

Les principaux livres consultés par M. l'abbé Raillard sont pourtant de dates et de pays différents. Ce sont ceux de Saint-Gall, de Montpellier, de Worms, IXe siècle (Arsenal, n° 192), de Corbie, Xe siècle (Bibl. imp., n° 8), de Saint-Evroult, XIe siècle (ibid., n° 1017), de Paris, XIe siècle (ib., n° 1087), d'un monastère de Paris, du IXe siècle (Bibl. Mazarine, n° 748); les nos 641 (Fonds Saint-Germain), 1137, 1138, 1240, 165, à la Bibliothèque impériale, écrits en neumes seuls, en points ou en neumes sur lignes; puis divers manuscrits en notes carrées.

Le lecteur a pu constater, au contraire, quelle dissonance on trouve entre les éditions imprimées de pays différents et même d'un seul pays, dès qu'on aborde un Graduel.

II. Une autre assertion émise par les éditeurs de Digne, relativement à la valeur des éditions modernes et de la leur en particulier, c'est que le chant en est conforme à celui de Rome, et notamment aux livres de Paul V.

C'est dans le rapport de la commission que le fait est indiqué assez vaguement. On y lit : « Le pape Paul V ordonna la même chose (c'est-à-dire d'abréger) à Ruggiero Giovanelli[1], qui publia un *Graduale* à Rome, en 1614 et 1615. L'histoire atteste que depuis le commencement du seizième siècle l'Église a constamment encouragé, ordonné même l'abréviation du chant grégorien, et nous voyons ces sages prescriptions mises en pratique dans tous les livres imprimés et manuscrits des siècles suivants. »

[1] Il serait bon de citer le texte de cet *ordre* donné, s'il existe.

M. l'abbé Aubert, membre de la commission de Digne, va plus loin : « Toutes les éditions usitées dans l'Église depuis la réforme du chant par Paul V se ressemblent tellement pour le fond, qu'il eût été facile de faire une édition unique sans que les fidèles eussent remarqué le moindre changement[1]. » Enfin le même M. Aubert se décide à écrire ce qui suit : « Dans le seizième siècle, les livres liturgiques ayant été réformés par ordre du Concile de Trente, le chant dut nécessairement être mis en rapport avec le nouveau texte, et conséquemment être abrégé. Du reste, cette réforme ne se fit pas d'une manière arbitraire; ce fut le pape Paul V lui-même qui en confia l'exécution aux plus habiles musiciens de son temps. Quelques années plus tard, Robert Ballard en fit, pour la France, une édition *parfaitement conforme à celle qu'on venait d'imprimer à Rome en* 1614, *et c'est sur cette édition qu'ont été faites toutes les éditions usitées aujourd'hui*[2]. »

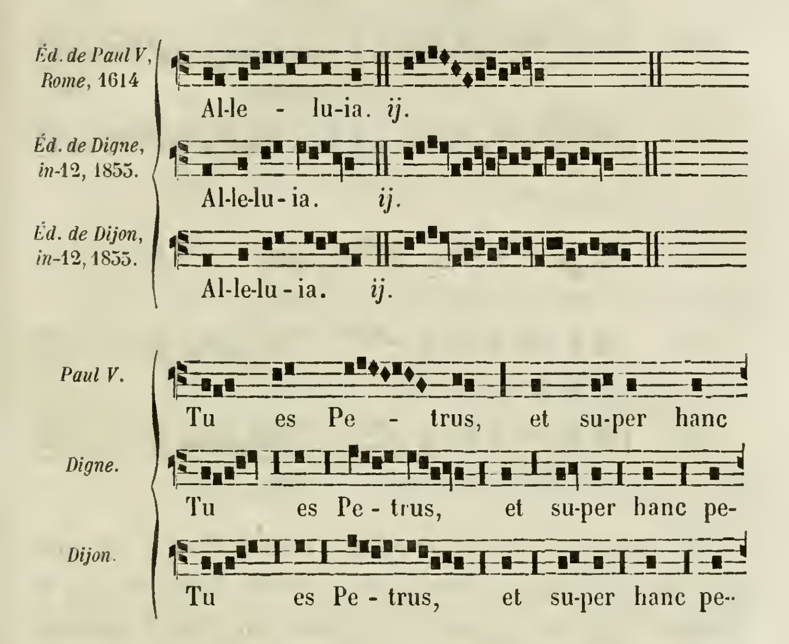
M. l'abbé Aubert nous le pardonnera, mais il y a dans ce morceau à peu près autant d'erreurs que d'affirmations. 1° Il est inexact de dire que « le chant dut être *abrégé* nécessairement » parce que les livres liturgiques avaient été réformés. Cette réforme ne modifia presque nullement les paroles des pièces chantées; quelques-unes même, au lieu d'être abrégées, furent plus développées, comme le graduel *Exiit sermo* de la fête de saint Jean par exemple. 2° Il est inexact de soutenir que la réforme du chant « ne se fit pas d'une manière arbitraire. » Les chants des livres imprimés diffèrent tellement entre eux selon les divers pays que le goût particulier en a évidemment seul dirigé les mutilations. 3° Il est inexact que Paul V ait confié

[1] *Méthode élémentaire de plain-chant*, p. 6.
[2] *Ibid.*, p. 2.

« l'exécution » de ces prétendues réformes « aux plus habiles musiciens *de son temps*, » puisque, avant Giovanelli, Palestrina l'avait entreprise : Paul V se contenta d'autoriser l'œuvre d'un seul homme : œuvre d'ailleurs qui fut tellement regardée comme isolée que personne ne l'adopta. 4° Il est inexact surtout de prétendre que Ballard fit pour la France une édition parfaitement conforme à celle de Rome de 1614, et que sur celle-là aient été faites toutes les éditions usitées aujourd'hui. Ceci est une affaire d'évidence. M. Aubert, lorsqu'il écrivait, n'avait pu sans doute confronter le Graduel de Paul V avec les éditions de Ballard, dont celle de Digne n'est qu'une des nombreuses reproductions, ainsi que celle de Dijon; autrement il aurait trouvé à chaque page, à chaque ligne, un démenti formel donné à son assertion. Il faut que nous mettions sous les yeux du lecteur quelques exemples pris dans l'édition de Digne, en regard du Graduel de Giovanelli et du Graduel de Dijon, il sera facile de voir à laquelle des deux éditions, de la romaine ou de la française, les livres de M. Repos ressemblent le mieux. On connaîtra la portée de cette assertion qui, partie des membres de la commission de Digne, se colporte et se répète soigneusement auprès de plusieurs prélats : « Les livres de Digne sont *parfaitement conformes* à ceux de Paul V [1]. »
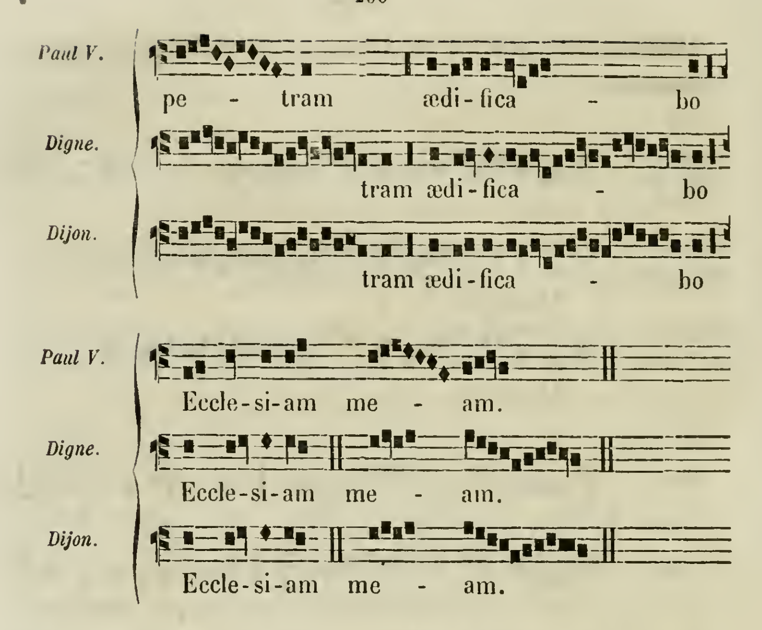
[1] Dans une lettre du 20 mai 1857, insérée le 5 juin dans l'*Univers*, monseigneur l'évêque d'Évreux, qui a adopté, nous a-t-on dit, dans son diocèse, les livres de Dijon en tout semblables à ceux de Digne, témoigne à son clergé qu'il a été heureux de retrouver à Rome le chant même qu'il avait choisi. « Nous avons éprouvé une autre satisfaction, dit le vénérable prélat, en acquérant la certitude que le chant grégorien par nous adopté, et qui est plus en harmonie avec les habitudes de notre pays, est en même temps identique avec celui qui est en usage dans les basiliques de Rome, et notamment dans celles de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure. Ainsi ceux d'entre vous dont les études et l'expérience

Alleluia de la fête de la *Chaire de Saint-Pierre à Rome*, 18 janvier :



ont déterminé notre choix ont été à la fois les interprètes fidèles des traditions les plus approuvées et des vœux de nos populations. »

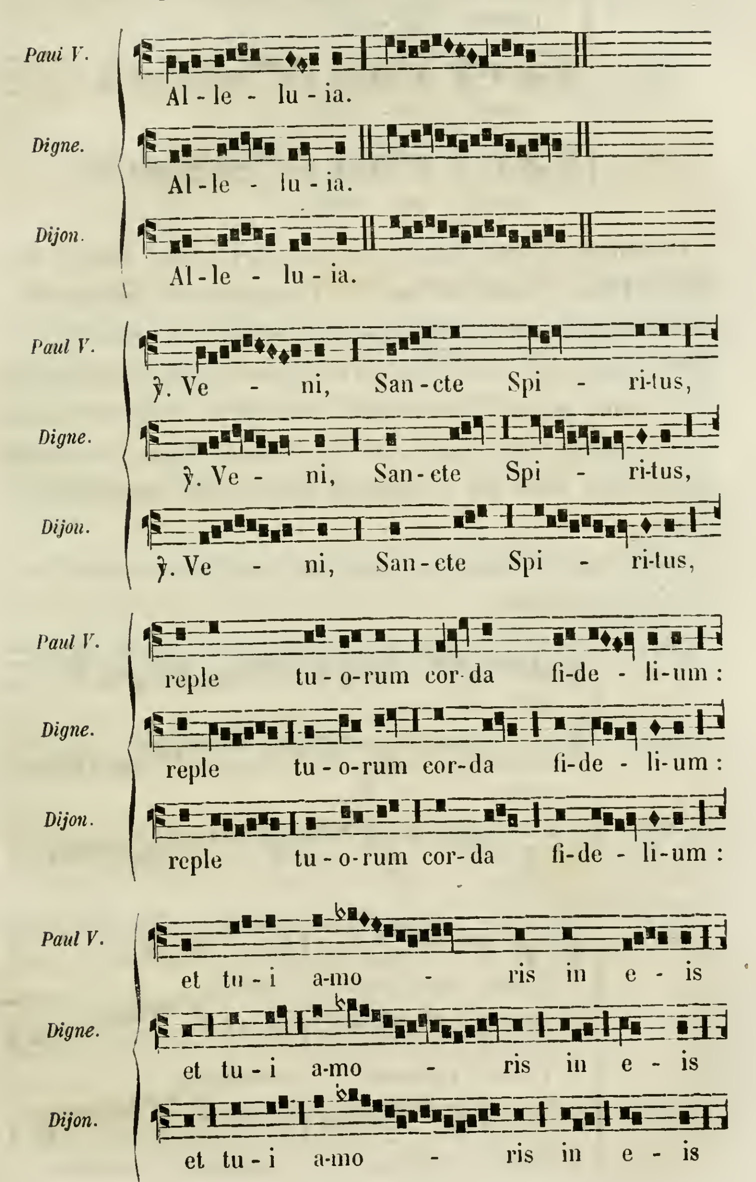
Ce n'est pas sans un sincère regret que nous nous voyons obligé de contredire sur ce fait les ecclésiastiques qui ont résolu la question du chant à Évreux. Pour ce qui regarde *l'office du soir*, il se peut qu'ils aient retrouvé à Rome le chant de Dijon; on nous a cité un chanoine qui y a reconnu le chant de Rennes, et nous ne serions nullement étonné, quand d'autres encore y croiraient entendre le chant d'Avignon, de Lyon, de Reims, etc. Comme on le sait, les Vespéraux diffèrent à peine les uns des autres, parce que le chant, presque syllabique, des antiennes les mettait à l'abri des altérations et des suppressions. Mais, quant à la partie principale de l'office chanté, c'est-à-dire le Graduel, nous sommes sûrs que le vénérable évêque d'Evreux a été induit en erreur. Nous avons entendu et étudié le chant des principales églises et basiliques de Rome, et nous pouvons affirmer qu'aucun des livres employés pour les chants de la messe ne ressemble aux éditions de France. Puisque on a signalé en particulier les basiliques de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, nous pouvons donner au lecteur les titres des livres de chœur qui y sont employés. Antiphonaires : deux manus-

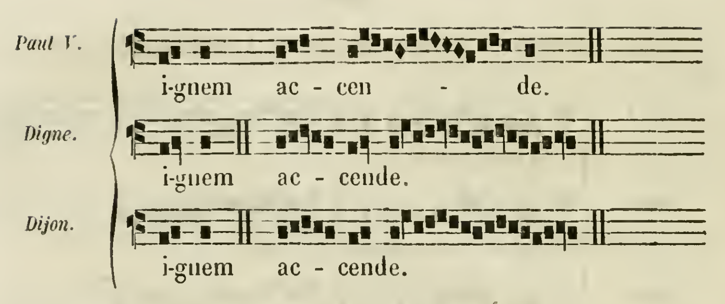


En comparant l'édition de Digne à celle de Paul V, on aperçoit des différences mélodiques à chaque ligne, et, si l'on compte le nombre des notes, on trouve dans Paul V soixante-dix-sept notes seulement, tandis que Digne en donne cent cinq. Mais, si, faisant la contre-épreuve, on collationne le livre de Digne sur celui de Dijon, les deux éditions tirées de celles de Ballard apparaissent scrupuleusement identiques pour la mélodie, et la seconde, comme la première, offre cent cinq notes rigoureusement comptées.

crits du dix-huitième siècle, in-f°; un Responsal du dix-septième, in-f°; deux Antiphonaires de Venise, le premier de 1752, le second de 1633, in-f°. — Graduels : un Graduel de Venise de 1792, in-f°; le Graduel de Paul V, 2 vol. in-f°. — Pour quelqu'un qui connaît les éditions de Venise dont a parlé le P. Lambillotte (Voy. p. 33), et le Graduel de Paul V que nous avons cité plusieurs fois déjà et que nous allons citer encore, ces titres en disent assez. Il n'y a évidemment entre ces Graduels et ceux de Ballard, reproduits à Dijon, qu'une très-faible ressemblance.

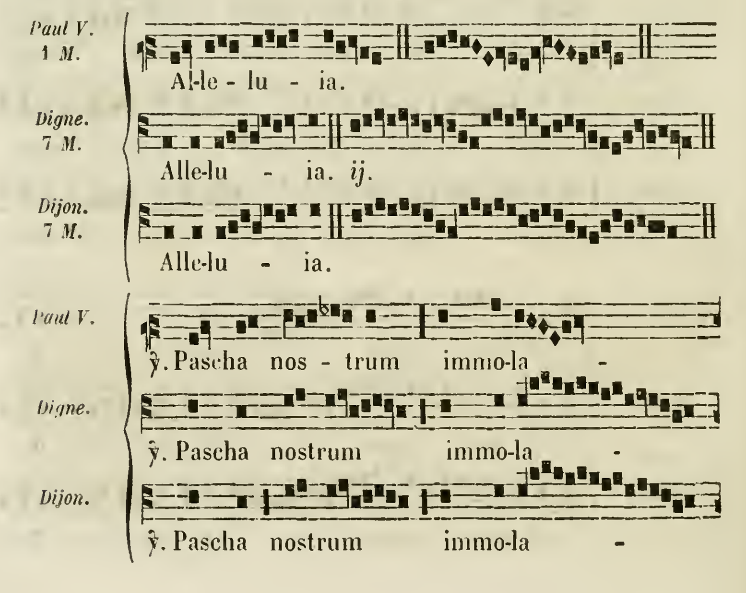
Autre exemple : l'*Alleluia* du jour de la Pentecôte.
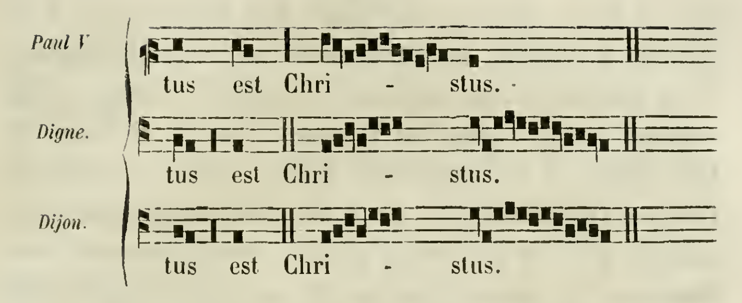




Ce morceau donne lieu aux mêmes observations. Entre l'édition de Digne et celle de Paul V, il y a quatorze ou quinze différences mélodiques et vingt notes de plus dans la première que dans la seconde : entre l'édition de Digne et celle de Dijon, pas une nuance, pas une note de plus ni de moins. Telle est la *conformité parfaite* qui existe entre le chant de Digne et celui de Rome ; c'est ainsi que l'édition de Paul V a été reproduite en France.

Qu'on nous permette un troisième terme de comparaison, l'*Alleluia* de Pâques :





Pour cette fois il n'y a à calculer ni les différences mélodiques ni le nombre des notes, car on ne rencontre pas un iota de similitude entre l'édition de Paul V et celle de Digne. Ce n'est ni le même ton, ni la même manière de phraser, ni l'ombre de la même idée.

III. Quels sont donc les livres que les éditeurs de Digne ont suivis ?

Ils nous l'apprennent eux-mêmes. Ils citent comme base de leurs travaux une liste d'imprimés du dix-septième et du dix-huitième siècle, entre autres les éditions de Paris, 1671, par une société de libraires ; de Lyon, Valfray, 1691 ; de Grenoble, P. Faure, 1735; d'Avignon, Niel, 1788[1]. Or ces diverses éditions, à peu de choses près, sont un seul et même livre, et toujours Ballard.

C'est ce que reconnaît M. l'abbé Jouve, partisan avoué de l'édition de Digne. « La publication de Ballard, dit le respectable chanoine, eut un si grand succès, qu'indépendamment des éditions consécutives qu'il donna lui-même de ses livres de chant romain et de ceux de Nivers, ces éditions furent reproduites à Paris en 1671, par une société de libraires ; à Lyon, en 1691 et 1730, par Pierre Valfray ; à Grenoble, en 1730 et 1735, par Pierre Faure ; enfin, à Avignon, en 1758 et 1788, par

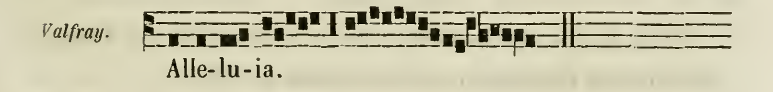
[1] Rapport, p. 5 (p. 9 de la brochure).

Niel[1]. » Est-ce clair? et maintenant quel mérite y a-t-il à reproduire fidèlement, par l'impression, un livre déjà imprimé? Voilà pourtant ce qui surprend les éditeurs de Digne, et ils donnent ce fait, comme un argument nouveau en faveur de leur édition : « La commission, dans l'examen et l'étude sérieuse des *vieilles* éditions, n'a point rencontré cette prétendue anarchie que l'on fait sonner si haut, ni cette altération profonde que l'on déplore; elle a acquis au contraire la conviction que le chant est toujours identique quant au fond; que très-souvent il est conforme note pour note; que les quelques variantes qu'on y trouve ne portent que sur des choses purement secondaires ou accessoires et que les erreurs sont souvent le fait du copiste ou du correcteur d'imprimerie[2]. » On peut accorder tout cela; et la thèse des altérations et des divergences dans les imprimés n'en reçoit aucune atteinte. Les éditions que la commission a consultées sont la reproduction d'un même livre imprimé; donc ces éditions se ressemblent. Voilà l'argumentation des éditeurs de Digne réduite aux proportions d'un enthymème. Il n'y a rien à répliquer.

Le *Rapport* ajoute : « Sans accorder pourtant la même confiance à des éditions modernes, elle n'a pas hésité de consulter : 1° l'édition de Dijon; 2° celle d'Avignon, imprimée en 1810 par Garrigan; 3° *idem* d'Avignon, en 1816, etc.[3] » Qui ignore que l'édition de Dijon est une reproduction de Ballard? que les éditions d'Avignon, de 1810, comme de 1816, sont des réimpressions des précédentes, c'est-à-dire du même Ballard? Ceci ne fait donc pas avancer d'une ligne la preuve de l'unité des imprimés, sur laquelle pourtant on veut s'étayer.

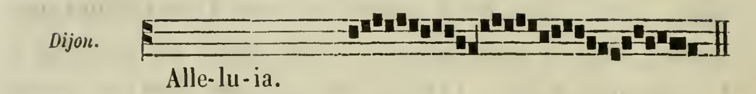
[1] *Du chant liturgique*, par l'abbé Jouve, chanoine de Valence, p. 32.
[2] Rapport, p. 4 (p. 8 de la brochure).
[3] *Ibid.*

Mais reprenons un peu l'assertion des honorables commissaires : « Sans accorder la même confiance à des éditions modernes, elle (la commission) n'a pas hésité de consulter : 1° l'édition de Dijon.... » On a vu tout à l'heure, dans les comparaisons que nous avons faites, de l'édition de Paul V et de l'édition de Dijon, que les livres de Digne, différant totalement de la première, reproduisaient note pour note la seconde. Nous avons ainsi confronté une multitude de pièces, et partout le même fait nous a été révélé. La commission nous paraît donc avoir accordé une *confiance* entière à l'édition de Dijon. Prenez les livres de Dijon, ajoutez quelques queues à droite et à gauche à certaines notes carrées (et encore cela n'a pas eu lieu dans les premiers tirages[1]); mettez une carrée à queue à la place de la carrée double, et vous aurez l'édition de Digne. Nous avons remarqué même, dans certains endroits, que, si une des éditions modernes citées plus haut s'écartait des textes reproduits à Dijon, la commission de Digne accordait plus de confiance à cette dernière qu'à son aînée. Ainsi, on lira dans l'édition de Valfray (Lyon, 1691) « consultée » par la Commission de Digne (*Alleluia* de Pâques) :

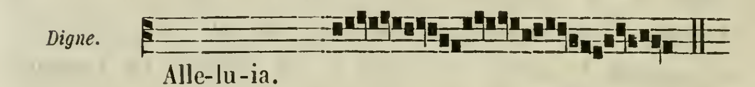


[1] « Pour m'assurer de la fidélité avec laquelle ils auraient reproduit les éditions précitées qu'ils déclarent leur avoir servi de base, j'ai voulu moi-même en parcourir attentivement quelques-unes d'un bout à l'autre... Après ce long travail de comparaison bien sec et bien aride, sans doute, mais indispensable, nous pouvons affirmer que l'édition de Digne n'est que l'exacte copie de celle de Paris (Ballard), de celles de Lyon et d'Avignon qui se ressemblent parfaitement. Seulement, nous ne savons pourquoi la plupart des notes queutées et des losanges brèves qu'on remarque dans les dernières, mais employées avec modéra-

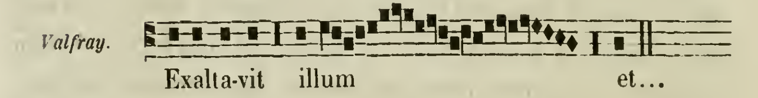
L'édition de Dijon, au contraire, porte :



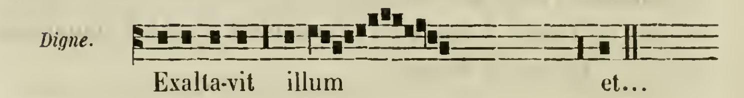
ce qui est le texte reproduit à Digne :



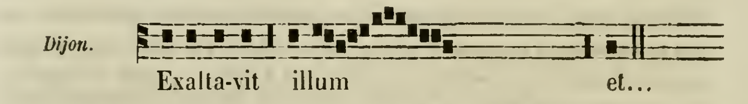
Pour le verset *Propter quod et Deus*, Valfray porte :



Digne met seulement :



Et ici encore les membres de la commission de Digne se rencontrent exactement avec les livres de Dijon :



tion, ont été supprimées dans l'édition de Digne, et remplacées par un système de notes presque toutes égales ou carrées. » (L'abbé Jouve, *Du Chant liturgique*, p. 34-35.)

De même au verset *Memento* du Trait *Confitemini* (2[e] dim. de Carême), l'édition de Dijon écrit :

Dijon.

℣. Memen - to

L'édition de Digne ne manque pas de reproduire le même passage :

Digne.

℣. Memen - to.

laissant toujours de côté les livres de Valfray qui présentaient cette différence :

Valfray.

℣. Memen - to.

Comme il faut se borner dans les citations, nous engageons le lecteur à continuer cette vérification ; il comprendra combien la commission de Digne a accordé de confiance, quoi qu'elle en dise, à l'édition de Dijon. Il paraît qu'on a accusé la commission de Digne d'avoir reproduit servilement une autre édition [1]. Elle s'en défend à deux reprises dans son rapport (p. 6) : « Cette nouvelle édition n'est pas une reproduction servile de telle ou telle autre édition, plus ou moins *opposée au chant*

[1] Voy. *Mémoire sur la nouvelle édition...* de Reims et Cambrai, p. 4 (note).

usuel de nos églises; » et page 15 : « Nous n'indiquerons ici que pour mémoire certaines assertions que nous nous garderons de qualifier, mais dont le public a déjà fait justice. Tantôt la commission de Digne n'était qu'un être idéal fantastique ; tantôt l'édition de Digne n'était qu'une reproduction servile d'une *méchante* édition, etc. »

Nous ne croyons pas, pour notre part, avancer une proposition qu'on ne puisse très-honnêtement « qualifier » en disant que l'édition de Digne est une reproduction de celle de Dijon. Seulement nous retrancherons le mot *servile*, que d'autres ont pu employer, puisque cela paraît désagréable. Il faut l'avouer, les éditeurs de Digne ont ajouté à leurs livres des offices qui manquaient dans ceux de Dijon ; ils ont, dans les derniers tirages, replacé des queues à diverses notes carrées, mais en se guidant plutôt d'après leur appréciation particulière que d'après les anciens monuments. Aussi il arrive souvent, par exemple, que telle note, représentant le deuxième son d'une plique descendante, reçoit une queue et devient une longue, tandis que dans les livres anciens elle eût toujours été une note très-brève ; de même, dans un groupe de trois notes dont la seconde est plus élevée que les deux autres, ce qui répond au *torculus* des manuscrits, cette seconde note se trouvera queutée encore dans les livres de Digne; cela est contraire à la tradition : les trois notes doivent être également brèves, etc.

Mais la commission de Digne ne regarde pas elle-même cette modification comme très-importante, puisqu'elle suppose qu'on pourra chanter ses livres à notes égales, et au besoin elle cherche à prouver qu'elle n'a pas tort en adoptant cette notation (pages 13 et 14). La commission de Digne, on le voit, ne se fait pas illusion sur le résultat qu'obtiennent des livres notés comme les siens ; ce résultat, c'est la continuation du système

d'exécution déplorable de la liturgie parisienne. L'édition de Digne aura contribué à le maintenir.

IV. Nous n'ajouterons donc point que les livres de Digne ne sont pas plus le chant grégorien que ceux de Nivers, et tout ce que les deux derniers siècles ont donné de textes tronqués et altérés.

Si nous n'insistons pas sur ce point, c'est pour ne pas nous répéter à satiété. L'édition de Digne adopte, sous ce rapport, tous les défauts de ceux qu'elle copie. Quelquefois même elle choisit une leçon plus abrégée, tandis qu'elle aurait pu en trouver une plus fidèle, même dans les livres imprimés. Cependant, parce que dans le défectueux il y a des degrés, nous n'hésitons pas à considérer les livres de Dijon et Digne comme moins altérés de beaucoup que le Graduel de Giovanelli. C'est une fâcheuse prétention, pour les défenseurs de l'œuvre de Digne, d'avoir voulu l'assimiler à celle du maître de chapelle romain ; l'édition de M. Repos doit être placée sans contredit de plusieurs degrés moins bas sur l'échelle des mutilations. Dans cette édition, le plain-chant primitif est bien assez compromis, sans qu'on aggrave ses torts par une comparaison peu flatteuse au point de vue de la science. Tout ceci peut paraître sévère ; mais les faits sont là et il ne faut que des yeux pour les constater. Examinez un manuscrit, puis le Graduel de Digne ; puis enfin le Graduel de Giovanelli : dans le premier vous trouvez un texte entier, périodique, harmonieux ; dans le second, un texte tronqué, altéré, incertain dans sa marche ; dans le troisième, vous ne voyez plus que d'insignifiants lambeaux de la phrase originale.

Les membres de la commission de Digne ont placé à la fin de leur rapport un petit tableau comparatif de trois fragments d'*Alleluia* et graduels. Ils veulent montrer que leur édition contient beaucoup moins de notes que celle de Reims qui reproduit les manuscrits. Ils ont tort, à notre avis, car c'est avouer les mu-

tilations commises dans le chant ancien. Leur tableau prouve qu'ils ont supprimé dans le verset *Relaxa facinora* trente-cinq notes, trente-neuf dans le verset *Notum fecit Dominus*, et quarante-neuf dans la finale du verset du quatorzième dimanche après la Pentecôte. Il n'y a rien de méritoire à modifier ainsi le texte grégorien parce qu'on le juge à propos. Les actes inspirés par le goût particulier et l'arbitraire sont de trop quand on aurait dû suivre la tradition.

Comme nous l'avons dit en commençant, nous ne voulons rien exagérer. L'édition de Digne peut paraître convenable à ceux qui trouvent bon le chant de nos éditions du dix-septième et du dix-huitième siècle, à ceux qui croient la restauration du chant ancien impossible, à ceux surtout qui, partisans déclarés du *statu quo*, n'entendent modifier en rien leurs habitudes, fussent-elles mauvaises, et pût-on à peu de frais obtenir mieux. Ceux-là pourront regarder comme un travail vraiment sérieux l'œuvre de la commission de Digne.

Avec les principes que nous avons émis et que nous croyons solides, nous ne pouvons, nous, tirer de cet examen que ces conclusions :

1° Les éditions de Dijon et de Digne ne reproduisent pas plus le chant traditionnel que les autres livres imprimés en France dans les deux derniers siècles, notamment ceux de Nivers.

2° L'édition de Digne ne ressemble nullement à l'édition de Paul V.

3° Elle ne peut que retarder la restauration du chant grégorien.

CHAPITRE V

DE L'ÉDITION DE RENNES.

L'édition de Rennes, publiée dans cette ville, en 1853, par les soins de l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien*, se rattache toujours à la catégorie des éditions abrégées ; mais, comme chaque abréviateur a eu sa méthode particulière, il faut marquer la différence qui existe entre celle-ci et les autres. Pour la faire mieux connaître nous n'avons qu'à citer les paroles mêmes de l'éditeur :

« La présente édition a été faite sur celle de Nivers, édition qui était destinée à servir de modèle à toutes celles qui s'imprimeraient en France à l'avenir. »

Suit la copie du privilége royal accordé à Christophe Ballard, imprimeur, pour publier les livres de chant corrigés par « l'organiste de la chapelle de musique et de plain-chant. Donné à Paris, le dernier jour de mars 1682. » (Préface de l'édition in-folio, 1853.)

L'éditeur de Rennes annonce qu'il a fait des améliorations et des corrections au livre de Ballard. Ainsi « on s'est servi toujours de la même clef dans le même morceau. On a fait attention à ne pas donner les mêmes formules de deux ou trois manières différentes. Un avantage assez rare, c'est que, les petits livres ayant été imprimés sur les grands, on est sûr de n'y rencontrer aucune différence essentielle, etc. » (*Ibid.*)

Ces modifications sont, on le voit, si peu considérables, qu'on peut affirmer que l'édition de Rennes est réellement la reproduction d'une des éditions de Ballard, corrigée par Nivers. Déjà

nous avons apprécié le système employé par le maître de chapelle de Louis XIV dans la révision des livres de chant. Nous n'avons pas besoin de répéter qu'un texte où le sens particulier d'un musicien a dicté des suppressions et des corrections n'est plus le texte traditionnel. Si le R. P. Lambillotte a tort aujourd'hui en écourtant à sa manière les mélodies que tous les manuscrits *s'accordent à* lui *donner*[1], pourquoi Nivers, qui a agi exactement de même au dix-septième siècle, aurait-il eu raison?

Quelle est, en effet, la règle à suivre? Quels sont les principes certains qui doivent guider l'abréviateur? Quelles limites lui seront assignées? Et pour quel motif, lancé, comme Nivers, dans la voie des suppressions, s'arrêterait-il avant d'avoir réduit nos mélodies, naturellement phrasées et périodiques, à l'état de récit monosyllabique, comme l'a fait le P. Bourgoing? Une fois qu'on admet le principe d'abréviation, on n'a le droit de dire à personne : « Vous supprimerez jusqu'ici, et vous vous arrêterez-là. » L'arbitraire a le champ libre.
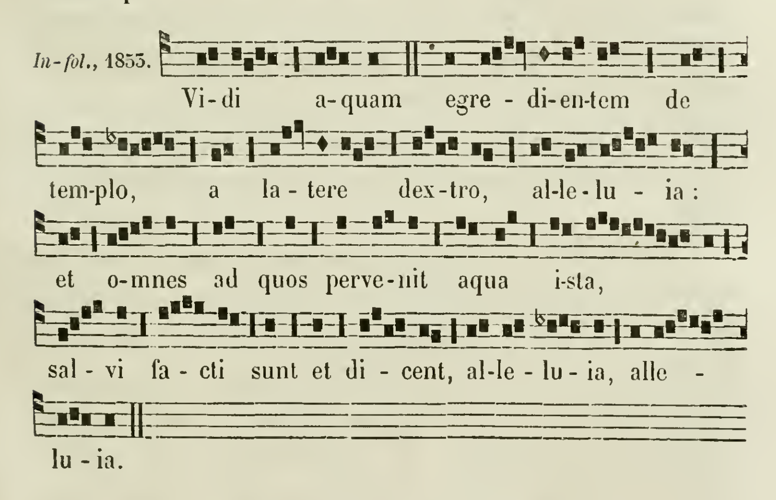
Il est inutile d'appuyer davantage sur ce fait et d'examiner l'édition de Rennes pour ce qui regarde le fond. Les éditions de Ballard reproduites dans diverses villes de France ou données à Paris par les soins de Nivers ont entre elles des ressemblances de fond et des différences de détails dont nous avons déjà suffisamment parlé. Ce que nous avons dit des livres de Digne et de Dijon s'applique généralement à ceux de Rennes.

[1] « En mon âme et conscience, je crois que le plain-chant doit être *abrégé*. Est-ce une raison pour que le P. Lambillotte, avec son *Graduel monumental*, puisse venir nous dire comme il fait : « *J'ai les monuments sous les yeux, et je vais, pour me conformer à l'esprit de l'Église, je vais faire* DE MON CHEF, les abréviations que je *croirai nécessaires?* » Évidemment non! et ici je me récrie, avec M. l'abbé Bonhomme, contre l'arbitraire que veut nous imposer le Révérend Père jésuite. » — *Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle*, p. 411.

Nous allons indiquer quelques particularités qui appartiennent à ces derniers.

1° Absence complète de rhythme. Toutes les notes sont carrées sans distinction, il n'y a que la pénultième des mots dactyliques et quelques brèves de loin en loin au milieu des mots qui soient marquées d'une losange tandis que la syllabe précédente reçoit une carrée à queue. Ainsi le premier élément du rhythme, la différence de valeur dans les notes, manque entièrement[1]; le deuxième, les repos gradués, n'est pas mieux indiqué. Il y a des barres tirées à travers les lignes après chaque mot, comme dans l'édition de Dijon et de Digne.

Exemple :



Ce système, suivi par Nivers, est évidemment mauvais, parce que rien ne désigne au chantre l'endroit où il doit s'arrêter, pas plus que celui où il ne doit pas le faire. D'ailleurs, l'éditeur lui-

[1] « Cum tamen plani cantus ratio ipso nomine significata postulet ut gravius et quasi plano pede firmius in canendo procedatur : et ipsa notarum diversitas, metiendæ vocis, id est, alias corripiendæ, alias prolatandæ tenorem præscribat. » Jac. Eveillon, *de Recta Ratione psallendi*, cap. II, p. 39.

même des livres de Rennes, dans ses *Études sur la restauration du chant grégorien*, est le premier à condamner la distribution de ces barres de repos.

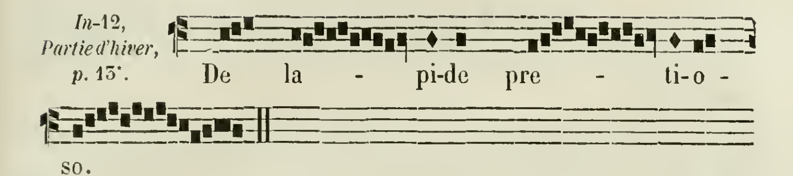
« Les barres séparant chaque mot sont une innovation qui a une date fort récente, et que l'on a malheureusement introduite dans la notation de tous les livres de plain-chant. Elle ne se comprend que dans les éditions où les syllabes de chaque mot sont isolées et sans traits d'union, comme on peut le voir dans le *Graduale* et le *Manuale cantorum* de Plomteux. Encore faut-il avouer que cette raison, qui est bonne pour le texte, est très-mauvaise pour le chant, car, entre deux signes de ponctuation, la mélodie peut être plus ou moins étendue, il faut la fractionner pour reprendre haleine; or cette opération, entièrement abandonnée à l'arbitraire du chantre, a fini par produire partout des résultats d'exécution fort désastreux pour le plain-chant. Il semble que l'on ait accumulé, comme à plaisir, les moyens de rendre impossible toute exécution convenable de ce chant[1]. »

L'éditeur, il est vrai, comprenant qu'une pareille notation exclut entièrement le rhythme, recommande, dans la préface du *Graduel*, de ne pas s'y conformer exactement et de se garder de chanter à notes égales : il conseille aussi de marquer des repos après les groupes neumatiques; mais qui observera cela lorsque rien ne l'indique? Et, si on l'observe, quel ensemble pourra-t-on obtenir, dès lors que rien ne précise à quel endroit il faut faire des notes plus ou moins longues, à quelle barre il faut se reposer plus ou moins longtemps?

On a modifié ce qui regarde les barres de repos dans l'édition de 1855; mais, en revanche, la respiration aura sou-

[1] *Études sur la restauration du chant grégorien*, p. 67.

vent bien de la peine à atteindre la limite qui lui est tracée. Exemple :



Si l'on réplique que la séparation des groupes de notes suffit pour indiquer une respiration intermédiaire, nous ferons toujours observer que, quelques groupes étant très-fournis de notes, d'autres n'en ayant que deux ou trois seulement, il est impossible à deux chantres de choisir le même intervalle pour s'arrêter en même temps. En somme, l'éditeur de Rennes, qui accuse la Commission de Reims d'avoir placé des barres dans les groupes mélodiques, est contraint de recourir lui-même à un système insuffisant pour indiquer ces respirations[1].
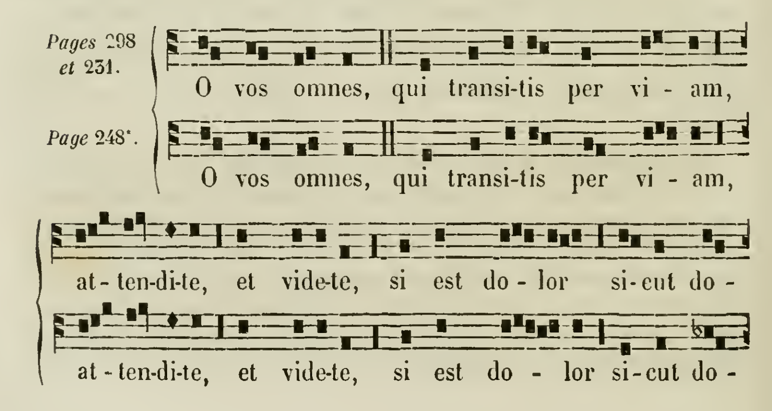
2° Nous ne parlerions pas d'un second défaut du livre de Rennes si l'éditeur n'avait marqué dans sa préface qu'il avait eu soin de le faire disparaître. Ce sont les formules différentes données pour les mêmes morceaux. L'auteur des *Études*, qui soutient l'unité et l'*ensemble admirable* des livres imprimés, a déjà donné deux éditions de plain-chant qui ne se ressemblent pas entièrement, celles de Rennes et celles de Paris, en 1854

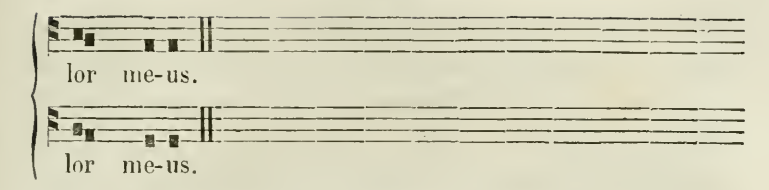
[1] « Les éditeurs de Reims ont voulu innover à tout prix, ils ont mis *d'énormes* barres de respiration après chaque fraction de groupe mélodique appartenant à une seule syllabe, etc. » Et, comme il n'avait pas assez sévèrement jugé *ce cas pendable*, l'auteur se croit obligé d'y revenir encore deux fois avec plus de détail. Pourtant les éditeurs de Reims n'ont pas plus innové en cela qu'en beaucoup d'autres choses, puisque ces barres se trouvent divisées « en fractions de groupes mélodiques » dans les livres des Chartreux, dans quelques livres de Portugal, de Venise, de Paris, etc.

et en 1855. Cette dernière n'est qu'une reproduction de celle de Dijon. Mais ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est qu'aucune de ces deux éditions n'est semblable à elle-même ; preuve que l'unité dans les imprimés est encore plus difficile à établir qu'on ne le croit.

M. Duval, de Malines, que l'auteur des *Études* avait attaqué à ce sujet, a rétorqué l'argument avec une force d'évidence qui ne laisse pas que d'être embarrassante pour le magnifique *ensemble* des éditions modernes. Nous lui emprunterons quelques détails, en nous excusant de ne pas reproduire tous ses termes. Le lecteur ami de la polémique pourra consulter les *Remarques* elles-mêmes (pages 51 et suiv.) :

« Examinons l'antienne *O vos omnes*, que la partie d'hiver de l'édition de Rennes donne trois fois : d'abord à laudes de l'office du samedi saint, page 298, ensuite à *Magnificat* des premières vêpres de l'office de la Passion de N. S. J. C., page 231 * ; cette antienne revient comme cinquième antienne de l'office des Cinq Plaies de N. S. J. C., page 248*. Les deux premières fois, cette antienne se présente exactement de la même manière ; mais, à la fête des Cinq Plaies, elle est devenue tout autre ; elle est même d'un autre mode. Voici les deux versions :





« Après avoir remarqué la bigarrure que présente cette antienne de l'édition de Rennes, nous avons été curieux de voir si le même accord se reproduisait dans l'édition de Paris. Mais là c'est bien autre chose encore... Nous mettons ici en tableau les trois costumes que porte ce morceau. »

Page 262, 5ᵉ *Ant.*, *du* 8 *en* c.
O vos omnes, qui transi-tis per vi - am,

Page 95*, *à Magnificat*, *Ant. du* 8, *en* c.
O vos omnes, qui transi - tis per vi - am,

Page 110*, 5ᵉ *Ant.*, *du* 4 *en E.*
O vos omnes, qui transi - tis per vi - am,

atten-di-te, et vi-de-te, si est do - lor si-cut do -
atten-di-te, et vi-de-te si est do - lor si-cut do -
atten-di-te, et vi-de-te, si est do - lor si-cut do -

lor me - us.
lor me - us.
lor me - us.

M. Duval continue ainsi, pendant plusieurs pages, à faire remarquer les diversités regrettables que l'éditeur a laissé subsister dans les livres de Rennes ou de Paris, et signale dans les livres de Rennes :

L'introït *In nomine Jesu*, page 146, partie d'hiver, et page 347, partie d'été.

Le verset *Qui regis*, partie d'hiver, pages 76 et 333. L'un contient des groupes de notes beaucoup plus nombreux que l'autre. « L'édition de Paris offre la même inconséquence, et ce qu'il y a de plus curieux, dit l'éditeur de Malines, rendant hommage ici aux manuscrits anciens, c'est que tous les manuscrits neumés que nous avons pu consulter ont sur ces paroles les mêmes neumes. Voyez entre autres le *Fac-simile* du manuscrit de Saint-Gall, page 31, 13e ligne, et page 37, 2e ligne. » Dans l'édition de Paris, l'introït *Salve sancta parens* se trouve trois fois différemment écrit, du 2e, du 1er et du 3e ton ; la communion *Beata viscera* y est reproduite sur deux mélodies, l'un du 1er, l'autre du 7e mode.

La communion *Intellige* du second dimanche de carême est du 6e mode dans les livres de Rennes (partie d'hiver, p. 187), et du 5e dans ceux de Paris (p. 123) ; il y a une foule de différences mélodiques.

L'antienne *Cum appropinquaret*, dans l'édition de Rennes, partie d'hiver, page 210, est du 8e, et dans celle de Paris, page 136, elle est du 7e. Sur quatre-vingt-six mots « il y en a deux, *mihi* et *miserere*, qui seuls ont les mêmes notes dans les deux éditions. »

La communion du douzième dimanche après la Pentecôte est à la fois du 6e (Rennes, partie d'été, p. 182), du 3e (Paris, p. 283).

La messe de Dumont ne se ressemble pas dans les deux édi-

tions du même auteur (Paris, p. 147*; Rennes, partie d'été, p. 121*).

Les fêtes mobiles de la Passion n'ont pas de rapport (Rennes, partie d'hiver, p. 226* ; Paris, p. 152*).

Il en est de même pour : la fête de l'Immaculée Conception (Rennes, p. 149, partie d'hiver ; Paris, p. 162*) ;

La messe de saint Félix de Cantalice (Rennes, p. 222*, partie d'été ; Paris, p. 182*) ;

Les messes des fêtes de la Maternité et de la Pureté de la sainte Vierge (Rennes, p. 240* et 245*, partie d'été ; Paris, p. 196* et 198*) ;

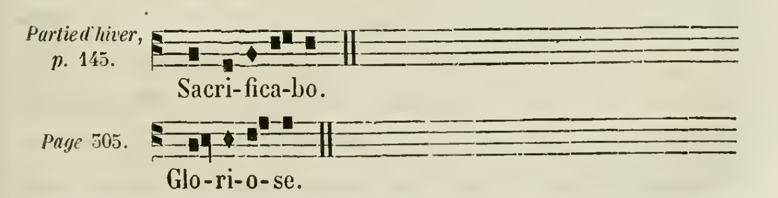
La messe du Saint-Rédempteur (Rennes, p. 248*, partie d'été; Paris, p. 201*) ;

Le graduel et l'*Alleluia* de la messe de saint Raphaël (Rennes, partie d'été, p. 253*; Paris, p. 204*) ;
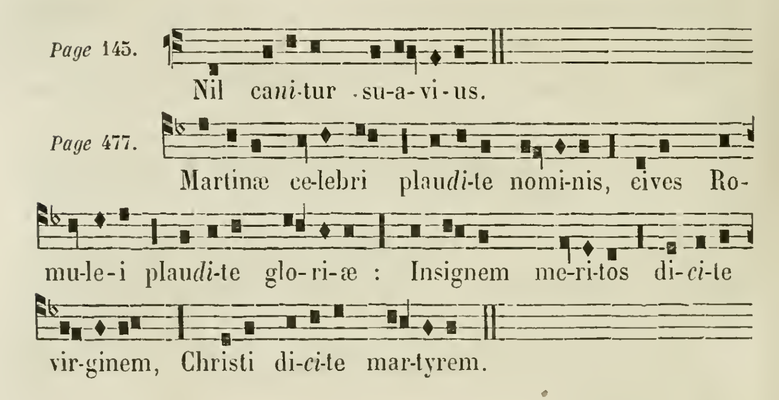
La messe du patronage de saint Joseph (Rennes, partie d'été, p. 218* ; Paris, p. 362), etc., etc.

On a pu voir, dans le tableau comparatif de la page 64, comment l'édition de Rennes s'accorde peu avec elle-même sur le verset *Propter quod et Deus*, qui est écrit différemment selon qu'il appartient à la messe du jeudi saint, ou au nocturne du samedi.

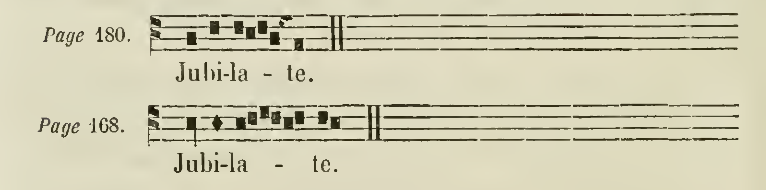
3° La quantité des syllabes est soumise à un système arbitraire. Tantôt les livres de Rennes mettent une brève au milieu d'un mot sur les syllabes non dépendantes de l'accent. Exemple :



Tantôt ils n'en mettent pas même sur les pénultièmes brèves. Exemples :



La même syllabe porte des carrées ou des losanges à volonté.



Il est certain que sous ce rapport-là il y a à redire autant que dans toute autre édition.

4° Nous ne voulons pas être plus rigoureux envers les livres publiés par l'auteur des *Études*, et en particulier envers ceux de Rennes, qu'il ne l'a été lui-même.

« Je n'ai nul souci, dit-il, de m'étendre longuement sur les éditions de chant romain que j'ai dirigées en 1853, 1854 et 1855, pour M. Adrien Le Clere, à Paris, et M. Vatar, à Rennes. Toutes les doctrines du présent ouvrage montrent, jusque dans

les plus petits détails, le but que je voudrais pouvoir atteindre, *si j'étais parfaitement libre* (*Études sur la restauration du chant grégorien*, p. 458) ». Et ailleurs, page 460 : « Entre le but final que je propose et ces *vieilles* éditions que je défends, il y a un milieu qu'il faut combler avec prudence, lentement, d'une manière successive et partielle, en s'efforçant toujours d'amener chaque progrès aussi doucement que possible, afin de ne point jeter de perturbation dans le culte et dans les usages religieux.

« C'est à ce dernier point de vue qu'il faut se placer, si l'on veut bien comprendre la portée des éditions des livres de chant romain qui, à titre de *transitoires*, pourraient se publier en vue d'une restauration sagement progressive. Celles que j'ai dirigées rentrent nécessairement dans cette catégorie, et n'aspirent point, on peut m'en croire, au rang d'éditions *définitives et complètes*, etc. »

Il n'est donc pas à propos de poursuivre cette critique. Puisque l'auteur n'était point « parfaitement libre » en rédigeant ces livres, nous nous abstiendrons de reporter sur lui la responsabilité des défauts que nous avons indiqués; puisque ce ne sont que des éditions *transitoires*, nous espérons les voir s'améliorer. Seulement nous ferons remarquer que cette qualité de *transitoires* ne nous paraît pas être un tort aussi grave que veut bien le dire l'auteur des *Études* quand il s'agit des éditions préparées par d'autres que par lui. Dans une brochure récente[1] il consacre plusieurs pages à argumenter contre M. l'abbé Cloët qui, en parlant de l'édition de Reims, s'était servi du mot *essai*. M. l'abbé Cloët, opinant, comme nous-même l'avons fait plus haut, qu'il reste encore quelques détails à per-

[1] *Réponse du P. Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques*

fectionner dans la restauration du chant grégorien, ne donne pas l'édition de Reims pour le dernier mot de la science. Mais cela n'autorise pas l'auteur des *Études* à le reprendre. Peut-on blâmer les autres de songer à faire mieux une seconde fois qu'une première, lorsqu'on a déjà soi-même donné deux éditions différentes et qu'on nous en promet encore de nouvelles en déclarant celles-là *transitoires?*

CHAPITRE V

DE QUELQUES PROJETS DE RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN NON RÉALISÉS. — M. PATU DE SAINT-VINCENT. — DE LA REPRODUCTION DES ANCIENS CHANTS DIOCÉSAINS, ET EN PARTICULIER DU CHANT DE BESANÇON.

La question de la restauration du chant romain est si féconde, qu'elle a fait éclore plusieurs systèmes en dehors de ceux qui ont été mis en pratique. Parmi ceux-là, nous en signalerons deux principaux. Quelques-uns prétendent retrouver les mélodies de saint Grégoire dans des modifications nouvelles qu'ils apporteraient au chant actuel, au nom des lois de la composition musicale; d'autres veulent que l'on s'en tienne aux livres diocésains, sur la notation desquels on appliquera les paroles de la liturgie romaine. Avant d'examiner la portée de ce se-

réflexions faisant suite aux notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année 1857. (Paris, 1er juin 1857.)

cond système, nous allons essayer d'apprécier le premier que nous voyons représenté par M. Patu de Saint-Vincent.

§ 1. *Système de M. Patu de Saint-Vincent.*

Voici le titre de la brochure qu'il a publiée : *Quelques observations sur le chant grégorien*, mémoire présenté à l'Institut en mars 1855, par C.-J. Patu de Saint-Vincent, membre de la Société des Antiquaires de Normandie, et couronné dans la séance du 10 août. In-8°, Paris, Ad. Le Clere, 1856. — Nous avions eu officieusement communication du « Mémoire couronné par l'Institut, » lorsqu'il n'était qu'autographié, et nous félicitons M. Patu de Saint-Vincent des corrections qu'il lui a fait subir en le livrant à l'impression. Quoique la récompense décernée à l'auteur fît entrer déjà, pour ainsi dire, son œuvre dans le domaine de la publicité, nous ne nous serions point permis alors d'en relever les contradictions et les erreurs; mais cet opuscule, tel qu'il est imprimé aujourd'hui, contient encore tant de passages répréhensibles, que nous serons même obligé de nous borner et de ne signaler que les principaux. Une autre raison, un peu plus personnelle, si l'on veut, nous engage à donune idée de ce *Mémoire*. M. de Saint-Vincent a pris la peine de faire une *Réplique* à notre *Réponse au P. Lambillotte.* Nous n'avons aucune intention de parler de cette nouvelle production, rien n'étant plus fastidieux que la critique d'une critique : nous avons donc pensé qu'en faisant connaître le système de restauration proposé par M. Patu, nous mettrions le lecteur à même d'apprécier les motifs qui l'ont rendu contre nous l'avocat du R. P. jésuite.

I. Le P. Lambillotte admet que les neumes ou séries de notes sur une syllabe dans les Graduels sont d'origine grégorienne

puisque tous les manuscrits s'accordent à les transmettre avec une parfaite similitude; mais il les retranche dans ses livres, parce qu'il les croit fastidieux, inexécutables.

M. Patu de Saint-Vincent, au contraire, croit que les neumes ne remontent pas à saint Grégoire, et il les retranche pour ramener le chant à sa simplicité primitive.

Il n'y a donc pas le moindre accord entre les principes des deux auteurs, quoiqu'ils atteignent le même résultat, la suppression arbitraire des mélodies de nos livres.

M. de Saint-Vincent explique ainsi son opinion :

« On ne peut préciser l'epoque où le plain-chant fut surchargé de cette multitude de notes qui le déshonorent encore aujourd'hui, mais il est certain que ces additions remontent très-haut. Il suffit de regarder les hiéroglyphes qui servaient de notes aux huitième, neuvième, dixième et onzième siècles, pour se convaincre qu'ils indiquaient autre chose que ce chant simple et majestueux dont le souvenir seul est resté. »

Le lecteur se demande comment on pourra établir que le chant primitif était dépourvu de neumes. M. Patu est obligé d'avouer que ces *prétendues* additions remontent fort haut, au huitième siècle. Qu'il eût remonté un siècle de plus, nous touchions à saint Grégoire. Ce serait donc dans l'intervalle du sixième au septième siècle que les additions ont été faites. Mais où cela se trouve-t-il raconté? Connaît-on l'auteur de cette profonde modification? Quel est le livre qui a commencé à introduire ces longues tirades de notes? Lorsque l'Antiphonaire de saint Grégoire était gardé à Rome jusqu'au dixième siècle, pour servir de type au chant ecclésiastique[1] lorsque la catholicité en possédait déjà des copies, on aurait pu porter une atteinte

[1] « Erat Romæ instrumentum quoddam et theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem... » (*Casus Sancti Galli*, c. 3.)

aussi grave aux mélodies antiques, recueillies par un saint pontife dont tout le monde admirait le génie et respectait l'autorité, et il ne serait resté de cette réforme ni un nom d'homme, ni un nom de lieu, ni un titre d'ouvrage, ni une date, en un mot, pas le moindre souvenir?

En regardant les *hiéroglyphes* des manuscrits notés depuis le huitième siècle jusqu'au onzième et en examinant la notation carrée des livres de chant depuis le douzième siècle jusqu'au seizième, on rencontre partout, point par point, la même *multitude de notes*. Or comment M. Patu de Saint-Vincent expliquera-t-il cet accord remarquable, si le chant primitif a été altéré dès le huitième siècle? Comment aura-t-on pu supprimer tous les manuscrits, qui devaient être des copies du chant primitif, *puisque le souvenir de sa simplicité est resté*, pour leur substituer, dès le huitième siècle, chez tous les peuples catholiques, des centaines de livres reproduisant avec une scrupuleuse uniformité ces prétendues additions et altérations? L'auteur ne songe pas que les manuscrits ne pourraient être parfaitement d'accord s'ils reproduisaient un chant altéré, puisque ce chant n'aurait pas eu d'autorité et qu'en l'absence de l'autorité le désordre seul règne. Les manuscrits n'offrent qu'une même mélodie avec cette multitude de notes que M. Patu réprouve ; donc cette *multitude de notes* nous vient de saint Grégoire.

Le système que nous analysons, on le voit, repose sur une hypothèse gratuite, qui a le malheur d'être en contradiction flagrante avec la vérité historique. Aussi l'auteur est obligé d'avoir recours à d'autres hypothèses pour expliquer la première. A mesure qu'il avance dans le développement de son idée, il se heurte contre des faits inébranlables qui lui barrent le chemin, et pour continuer sa route il doit ou les laisser de côté ou

les montrer à ses lecteurs sous une forme toute différente de la réalité.

M. de Saint-Vincent cherche une première preuve dans la comparaison qu'il établit entre le chant grégorien et le chant mozarabique. Son argument se réduit à ceci : « Le chant mozarabique fut orné de fioritures, chargé de notes, etc.; donc le chant grégorien dut l'être également. »

On s'attend peut-être à voir l'auteur produire des manuscrits mozarabes pour corroborer ses assertions : il n'en est pas question.

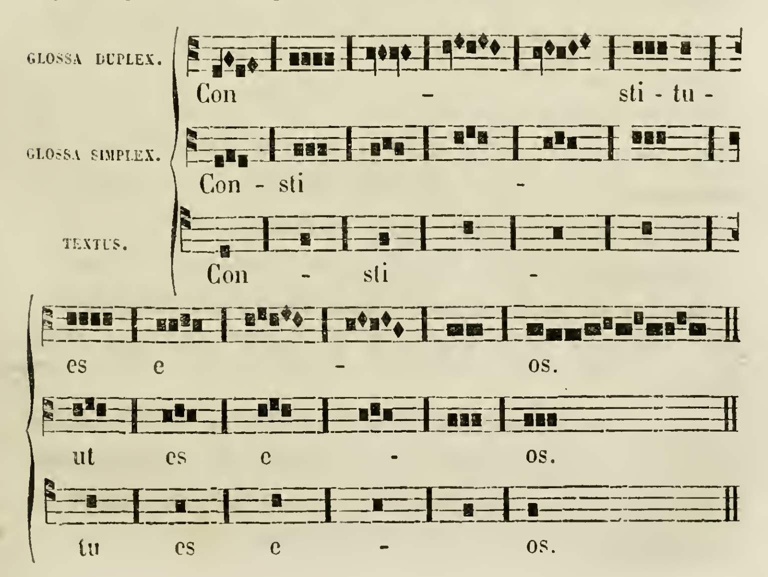
« Une tradition espagnole, rapportée dans la préface du bréviaire mozarabe, attribue à saint Eugène, archevêque de Tolède (dans la seconde moitié du huitième siècle), l'introduction de notes additionnelles au plain-chant primitif de l'Eglise. On ne peut nier qu'une tradition espagnole n'ait une importance réelle; les peuples comme les hommes ont leurs qualités et leurs défauts, et, chez ce peuple si arriéré, les traditions ont nécessairement une autorité d'un certain poids. (P. 6.) »

Voilà la première partie de la preuve. Saint Eugène a ajouté des notes au chant primitif, et les Espagnols sont un peuple *si arriéré*, qu'on peut s'en rapporter là-dessus au témoignage du maître de chapelle Morero, auteur de la préface du bréviaire mozarabe. Accordons ce fait; qu'est-ce que cela prouve, dira le lecteur, puisqu'il ne s'agit là que du chant mozarabique? Voici la seconde partie : « Le chant mozarabique, composé ou compilé par saint Isidore de Séville et par saint Léandre, contemporains et amis de saint Grégoire, *ne pouvait pas différer essentiellement du chant romain*. Saint Grégoire et saint Léandre étaient en correspondance : *il est impossible de supposer* qu'ils ne se soient pas entendus sur le choix des morceaux ou les principes de composition du chant. Le mozarabique primitif avait *nécessairement* de grands rapports avec le grégorien ; ce

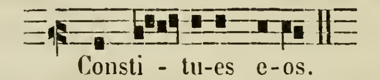
devait être un même chant appliqué à d'autres paroles. » (P. 7.)

Il est inutile de relever ce système d'argumentation. Un fait s'établit par des autorités, et non par des hypothèses. M. Patu n'a pas l'air de s'en apercevoir; car il conclut comme s'il avait donné des raisons solides : « Saint Eugène donc introduisit à Tolède l'usage de broder les vieux textes des mélodies *grégoriennes.* » (*Ibid.*)

Supposons, à notre tour, que saint Eugène introduisit l'usage de *broder les mélodies mozarabes.* M. de Saint-Vincent nous prouve, dans le seul exemple qu'il apporte, que du moins ce saint évêque ne broda pas la mélodie grégorienne. Ce que l'auteur donne comme *texte* dans le morceau qu'il cite est, d'après Morero, le chant grégorien. Or ce texte, à bien peu de chose près, est celui que tous les manuscrits et même les livres actuels de chant romain ont conservé; par conséquent, notre chant primitif est resté ce qu'il était, n'a pas été brodé. Voici le passage en question, tel qu'il est reproduit page 22 :



En mettant en regard le chant de nos livres, on pourra voir la ressemblance avec le *texte* :



Passons à une deuxième hypothèse, nous voulons dire à une deuxième preuve. M. de Saint-Vincent a peut-être trop accordé aux Espagnols, « ce peuple si arriéré, » en leur attribuant l'invention des fioritures (lisez neumes); après y avoir réfléchi, il leur retire ce privilége pour le délivrer aux Italiens : « Encore bien que le nom de saint Eugène ait été donné à cette espèce de chant, *il est peu probable* qu'il en fut l'inventeur; *on doit supposer* plutôt que Rome avait pris l'initiative. *On conçoit* que les Italiens, avec leurs voix de rossignol, se soient bientôt lassés d'une simplicité qui n'offrait pas d'élément à leur amour-propre, et qu'ils aient, en conséquence, chargé de fioritures et d'ornements ce chant qui leur semblait trop grave. Saint Eugène, séduit par ce clinquant, *aura* apporté en Espagne cette méthode et *aura passé* pour en être l'auteur. »

Hâtons-nous de le reconnaître, cet aperçu est ingénieux. Les Italiens *auront* chargé le chant ecclésiastique de fioritures, par amour-propre, pour faire ressortir leurs *voix de rossignol!*

Il ne reste plus à l'auteur qu'à le prouver.

Au risque de mettre à l'épreuve la patience du lecteur, en multipliant les citations, nous donnerons encore quelques-unes des allégations sur lesquelles M. de Saint-Vincent appuie son système.

« Ce qui nous paraît certain, ou du moins probable (correctif bien utile), c'est que, moins de deux siècles après saint Grégoire, le chant grégorien n'existait plus que dans un petit nombre des passages perdus dans la masse des additions. »

Le grand pontife qui a attaché son nom à nos mélodies est mort au commencement du septième siècle, ce serait donc à la fin du huitième siècle, ou dans les premières années du neuvième, que le chant grégorien n'aurait plus existé. Cependant au dixième siècle, qu'on ne l'oublie pas, l'Antiphonaire du saint pape était conservé à Rome, et tous les manuscrits du neuvième siècle que l'on possède donnent ces suites de notes que M. de Saint-Vincent croit être des additions au texte primitif.

« Charlemagne voulut que ses vastes États suivissent exactement les usages de Rome. Les missels et les bréviaires furent réformés par ses ordres, et il enjoignit aux chantres français d'étudier le chant romain qui dès lors était chargé de fioritures et d'agréments de tout genre. Le pape lui donna deux Graduels notés, et l'empereur envoya à Rome deux chantres pour étudier la science du chant italien ; mais ils ne réussirent point, au témoignage des auteurs contemporains. (*Ibid.*) » Il est difficile d'apporter contre soi-même de meilleures raisons. Et d'abord, si à l'époque où Charlemagne recevait des chantres du pape Adrien, comme il faut en convenir d'après le récit du moine d'Angoulême, le chant romain était « chargé de fioritures et d'agréments de tout genre, » il est évident que ces fioritures (neumes) se trouvaient dans l'Antiphonaire grégorien, puisque les deux chantres qui les apportaient avaient copié leurs livres sur celui même de saint Grégoire. M. de Saint-Vincent aurait dû se souvenir de ce fait attesté par Ekkeard, IV, dans ses *Casus sancti Galli*, c. III, et suffisamment développé par le R. P. Lambillotte dans son Antiphonaire de Saint-Gall (p. 10 et suivantes). De plus « les auteurs contemporains » auxquels M. de Saint-Vincent renvoie, nous apprennent une seule chose : c'est que les chantres français ne purent imiter les Italiens dans l'exécution des cantilènes de saint Grégoire, les gosiers rudes du Nord ne se

pliant point facilement aux inflexions légères, comme les voix méridionales, mais il n'en est pas moins constant que les livres de chant grégorien furent adoptés en France[1].

L'auteur a l'air de ne pas le soupçonner et il met en conclusion : « On s'éloigna de plus en plus de la mélodie grégorienne, et le chant qui s'établit dans les Gaules ne fut, en définitive, qu'une monstrueuse contrefaçon de celui qu'on exécutait à Rome. » C'est possible, pour ce qui regarde l'exécution, encore une fois; mais, pour le texte, nous engageons M. de Saint-Vincent à consulter les manuscrits romains de cette époque, comme nous avons eu l'avantage de le faire, et, s'il y trouve de *monstrueuses* différences avec les manuscrits français, nous lui donnons raison.

Veut-on savoir maintenant quels motifs M. de Saint-Vincent attribue à la réforme de Gui d'Arezzo?

« Au onzième siècle, nous dit-il, Gui d'Arezzo voulut rétablir les principes du chant primitif, mais ce chant depuis longues années déjà était complétement oublié (p. 9). »

La première fois que nous avons lu ces lignes, nous avons été tenté d'accuser le prote de notre honorable contradicteur, de

[1] « Petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, Romanæ Ecclesiæ doctissimos cantores, qui a sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota romana...

Omnes.... didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam, excepto quod tremulas sive tinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces, in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius quam exprimentes... — *Caroli magni Vita per monachum Engolismensem.*

« Alpina si quidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepentia, susceptæ modulationis dulcedinem non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactat, etc. » *Johan. Diac., in Vita S. Gregorii*, l. II, c. VII.

quelque distraction. Mais non, c'est bien sérieusement que cela est écrit : le contexte le prouve : « Au onzième siècle, le chant était complétement oublié. »

Où se cachaient donc, demanderons-nous à M. de Saint-Vincent, les nombreux manuscrits du neuvième et du dixième siècle que nous possédons encore aujourd'hui, sans compter ceux qui ont été détruits et qui existaient alors? « Le chant était complétement oublié; » mais tous ces livres s'accordent à donner un texte identique, et on n'aperçoit pas une différence importante entre deux de ces Graduels chargés de notes ou de fioritures, comme il vous plaira. « Le chant était complétement oublié; » voulez-vous dire que les principes manquaient pour le comprendre? Eh! ne possédait-on pas déjà bien des auteurs distingués dont les ouvrages développaient la théorie du chant de l'Église! Est-ce que Alcuin, Aurélien, Remy d'Auxerre, Reginon de Prum, Hucbald de Saint-Amand, saint Odon de Cluny, n'avaient pas vécu?

Ce qui était *oublié*, ce n'était pas le chant, c'était la méthode d'exécution, et rien que cela. M. de Saint-Vincent peut voir à ce sujet le P. Lambillotte (*Esthétique*, p. 18 et p. 173-174). La difficulté, sinon l'impossibilité de fixer les sons par l'écriture neumatique, contribuait à ce désordre pour la plus grande part. Voilà pourquoi Gui inventa la méthode des lignes coloriées tirées à travers les neumes.

Quant à la réforme du moine de Pompose, considérée en elle-même, nous pouvons douter que M. de Saint-Vincent l'ait mieux comprise. Par exemple, pourquoi donner comme une chose digne de remarque que « de son temps on reconnaissait quatorze et même quinze *sons* (tons) divers, » et que « Gui, conformément à la décision de Charlemagne, enseigne qu'il n'y en a que huit? » Du temps de Gui, on connaissait assez les modes

antiques de notre plain-chant pour savoir qu'il était indifférent d'en adopter douze ou même quatorze, ou huit seulement, parce que, dans ce nombre de quatorze, les six derniers rentrent dans les six premiers. Gui d'Arezzo rappela ce que l'on enseignait avant lui[1].

Cependant, un moment sur tant de siècles, l'unité régna dans le chant de l'Église. Ce fut après la réforme de Gui d'Arezzo. « Il n'y eut plus d'autres différences (entre les livres) que celles qui résultèrent de l'impéritie des copistes et des taches d'encre échappées à la plume de l'écrivain, taches qui, sans doute, furent plus d'une fois prises pour des notes et prescrivirent, par l'usage, le droit de figurer dans les livres de nos pères. »

M. de Saint-Vincent n'oublie pas son lecteur, et, probable-

[1] « Les autheurs de l'ancien chant de l'Église, qui mesme n'ont fait mention que du nombre de huit modes, n'ont pas ignoré celuy de douze, puisqu'ils ont meslé parmi ces huit quelques pièces des 9e, 10e, 11e et 12e modes. Ils ont toutefois plutost voulu en fixer le nombre à 8 qu'à 12. Soit pour se conformer à l'autorité de Ptolémée, qui est le prince des musiciens parmi les Grecs, soit à celle de Boëce qui en cette matière n'a point de crédit parmi les Latins, soit à celle de Guy Aretin, le plus versé dans la pratique, qui, nonobstant la connoissance qu'il a euë de la diversité des octaves, des modes et de leurs divisions, aussi bien que ces grands personnages, n'a pas laissé de les réduire au nombre de huit : soit parce que le nombre de huit ou de l'octave est mystérieux dans le chant de l'Église, soit enfin parce que, si l'on a égard à la façon d'entonner tous ces modes, ils peuvent commodément être réduits à ce nombre; ainsi que Glaréan, le plus grand deffenseur des douze modes, est contraint luy-même de l'avouer lorsqu'il reconnoist l'identité des systèmes du neuviéme mode avec le second, du dixiéme avec le troisiéme, de l'onziéme avec le sixiéme, du douziéme avec le septiéme... Toutefois la manière de réduction de Guy Aretin de laquelle il a été fait mention cy-dessus, et dont l'Église se sert communément dans la pratique du chant, se fait selon la ressemblance que les quatre derniers modes ont avec les huit premiers en leurs quintes ou en leurs quartes, en leurs finales, en leurs dominantes, en leurs intonations et en leurs terminaisons. Au moyen de quoy le neuviéme et le dixiéme mode sont réduits au premier et au second, l onziéme et le douziéme au cinquiéme et au sixiéme, etc. » *La Science et la pratique du plain-chant*, de Dom Jumilhac. Éd. de 1673, p. 141.

ment pour le dérider au milieu de matières un peu sérieuses, il a ménagé ce petit trait. Quiconque, en effet, a vu des manuscrits guidoniens, tous calligraphiés avec soin, parfois avec une rare élégance, ne croira jamais qu'un copiste puisse y prendre une tache d'encre pour une note.

Mais nous retombons bien vite dans la mauvaise voie où nous a lancés l'auteur du *Mémoire*. « L'espèce d'uniformité amenée par Gui d'Arezzo ne fut pas de longue durée. Les croisades appelaient en Palestine les chrétiens de toute l'Europe. Ils entendirent dans leurs pérégrinations des mélodies chargées de fioritures de toute espèce, selon le goût oriental, goût formé, dit-on, d'après les traditions judaïques. Au retour des croisades on voulut innover (p. 11). » Voilà donc encore cette vieille histoire des croisés qui vont chercher les neumes en Orient! M. Patu, qui s'est aperçu pourtant que le P. Lambillotte renversait cette erreur de M. Fétis[1], n'a pas voulu la laisser tomber tout à fait.

Il faut que nous avouions en toute franchise un doute qui nous est venu dans l'esprit, au commencement de cette analyse, et que ceci ne fait qu'accroître : notre honorable contradicteur a-t-il lu des manuscrits?... S'il en est ainsi, il aura vu que les livres du treizième siècle ne contiennent pas plus de notes que ceux du temps de Gui d'Arezzo ou du règne de Charlemagne. Ces *fioritures de toute espèce* se trouvent aussi bien dans les premiers que dans les derniers.

M. Patu aperçoit un peu la difficulté, et, selon sa méthode, il essaye de la tourner; il n'affirme plus bien nettement que les croisés ajoutèrent des fioritures rapportées d'Orient : non, il prend une forme dubitative, « et si l'on ajouta *peu*, dit-il, à la

[1] M. Patu de Saint-Vincent a eu soin de mettre lui-même cette note : « Fétis, *Origines du plain-chant*, n° 1er. Cette assertion est combattue par le P. Lambillotte. »

prodigieuse quantité de notes qui chargeaient le plain-chant... » Mais ceci même est de trop : on n'ajouta *rien du tout;* voilà ce que des centaines de livres attestent à qui veut les ouvrir.

« En revanche, une harmonie barbare qu'on appelait *triple* et *déchant*[1] envahit la musique sacrée, qui, composée de notes interminables, sans mélodie, et couvertes par des dissonances, devint une monstrueuse cacophonie. » Ces paroles sentent l'exagération. Décidément M. de Saint-Vincent n'a pu étudier les livres du treizième siècle qu'à distance, et il confond l'abus de la chose avec la chose elle-même. Sans doute, lui dirons-nous toujours, on fit du déchant, on gâta l'exécution, on arriva, si vous voulez, à la « cacophonie, » mais le texte écrit ne souffrit pas d'altération notable. Les livres sont là : ils montrent inflexiblement que, si l'on multiplia et exagéra les pliques et autres signes d'agrément, on ne toucha pas aux neumes.

« Jean XXII s'éleva avec force contre ces abus[2], mais ce fut

[1] L'auteur confond l'espèce avec le genre. Le *déchant* était un contre-point mesuré, qui s'écrivait à deux parties seulement. Plus tard le nombre des parties augmentant, on nommait les pièces de déchant *duplum*, *triplum*, *quadruplum*, suivant qu'il y avait deux, trois ou quatre voix. Voyez J. d'Ortigue, *Dictionnaire de Plain-Chant*, s. v. *Déchant;* M. de Coussemaker, *Hist. de l'Harmonie*, p. 55.

[2] A propos d'un passage assez connu de la bulle de Jean XXII, qu'il cite en note, M. Patu croit saisir l'occasion, de relever un grave défaut dans le Graduel de la Commission de Reims. Le pape, dans sa bulle, se plaint de ce que les chantres coupent les mélodies par des *hoquets* « *melodias* hoquetis *intersecant.* » « *Hoquetum* (ou *ochetus*) ne signifierait-il pas, dit l'auteur, ces repos nécessaires à la respiration et venant à contre-temps au milieu d'un trait composé d'un trop grand nombre de notes, comme il y en a une quantité dans le Graduel de Reims? » Nous avons dit ailleurs comment, d'après les auteurs, pouvaient et devaient se faire les repos au milieu d'un grand nombre de notes : il reste à savoir ce que l'on entend par le *hoquet.* Francon le définit ainsi : « *Ochetus truncatio est cantus, rectis omissisque vocibus truncate prolatis.* » Et M. de Coussemaker l'explique au long après l'avoir défini : « Le hoquet « ochetus » était un déchant dans lequel les notes d'une ou plusieurs parties étaient entrecoupées ou inter-

la voix criant dans le désert, et le désordre (dans l'exécution) n'en continua pas moins en dépit de la censure du souverain pontife. Cependant quelques fragments du chant primordial étaient restés plus ou moins altérés, plus ou moins conformes à leur état primitif. Ce n'était plus le chant grégorien, sans doute, il était perdu sans ressource... »

Plusieurs fois déjà, M. de Saint-Vincent nous a fait craindre la perte définitive du chant de saint Grégoire; nous avons vu qu'il avait *disparu complétement* au huitième siècle, qu'il était *totalement oublié* au onzième, qu'il n'était plus qu'une *monstrueuse cacophonie* au treizième, et voilà, au quatorzième, qu'*il est perdu sans ressource.* L'auteur nous permettra cependant de ne pas croire à une si funeste nouvelle et d'espérer encore. Si nous osons aborder les considérants de l'arrêt prononcé par lui contre le texte grégorien, nous trouvons qu'il a conclu sous l'empire d'une distraction. « Le chant était perdu sans ressource, dit-il, l'abbé Baïni est forcé de le reconnaître : « La esecuzione tanto « pregiata del canto gregoriano erasi perduta affatto, e mai non « si à (*sic*) più potuta ritrovare (Baïni, t. II, p. 85). » Or, nous le demandons à ceux même qui se sont peu occupés de la langue italienne, ces mots : *la esecuzione del canto gregoriano erasi perduta*, veulent-ils dire que le chant grégorien était perdu sans ressource, ou doivent-ils tout simplement se traduire ainsi : l'*exécution* si appréciée *du chant grégorien* antique *s'était perdue* entièrement et on n'a pas su la retrouver[1]? Baïni confirme donc

rompues par des silences. » Nous engageons M. de Saint-Vincent à lire l'explication de ce mode de déchant aux pages 61, 62 et 63 de l'*Histoire de l'Harmonie*, il pourra se convaincre de l'inopportunité de son observation.

[1] Citons le passage exactement : « La esecuzione in consequenza tanto pregiata del canto gregoriano antico erasi perduta affatto, e mai non si è più saputa ritrovare (t. II, p. 87). » M. de Saint-Vincent s'efforce, dans une note, de pallier son erreur. Il dit : « L'exécution du chant grégorien était perdue. On n'est

ce que nous ne cessons de dire, que le chant avait subi des modifications considérables dans l'exécution, mais il ne parle pas de la perte du texte.

On ne saurait se faire une juste idée des nombreuses erreurs de détail dans lesquelles M. de Saint-Vincent est entraîné, la plupart du temps, parce qu'il est parti d'un faux principe. Il cherche à expliquer, dans les diverses parties de l'office, de prétendues additions de notes, et, pour y parvenir, il suit continuellement le chemin de l'hypothèse. Par exemple, page 13, nous lisons : « Dans les graduels les plus chargés de notes, on trouve encore quelques mots, quelquefois une phrase entière, notée presque syllabiquement, reste de la simplicité primitive, débris échappés à la fantaisie du moyen âge... » On l'a déjà vu, il est prouvé que les mots chargés de notes sont aussi anciens que ceux qui sont *notés presque syllabiquement*. Saint Grégoire n'était nullement obligé de mettre beaucoup de neumes sur tous les mots sans exception. La comparaison scientifique qui suit est donc inutile :

« Ainsi... dans nos vieilles nefs, que le quinzième siècle voulut éclairer, et dont les murs furent percés pour recevoir des croisées ogivales, il resta souvent quelque petite ouverture en plein-cintre comme oubliée dans les changements opérés pour obéir à la mode. » Nous ne demanderons pas à M. de Saint-Vincent, qui est membre de la Société des Antiquaires de Normandie, comment, en bonne architecture, on pourrait percer les

pas d'accord sur l'interprétation des signes neumatiques ; or, si la note est incertaine et la manière de la chanter oubliée, ne peut-on pas dire que le chant grégorien était perdu ? » — C'est fort bien; mais dans quels manuscrits l'auteur a-t-il vu des *signes neumatiques* au quatorzième siècle, à l'époque de Jean XXII? Si, par exception, il en reste alors quelque part, la généralité des livres est écrite en notes carrées, notation aussi certaine que celle de nos Graduels et Vespéraux d'aujourd'hui, puisque c'est absolument la même.

larges croisées du quinzième siècle dans des églises romanes, sans les faire écrouler; mais nous repoussons complétement, par les raisons que nous avons données déjà, l'induction qu'il en tire contre les Graduels grégoriens.

Par exemple encore, page 14 : « Les orgues étaient rares au moyen âge, on voulait qu'aux offices chantés il ne restât aucun temps de silence, et, à cet effet, divers morceaux de l'office durent être allongés. Dans le Midi, la vivacité habituelle a dû toujours précipiter le chant, et plus on l'a pressé dans son exécution, plus il a fallu de notes pour remplir le temps nécessaire au cérémonial. » Que répondre à des hypothèses gratuites? Laissons la question archéologique de la rareté ou de la fréquence des orgues au moyen âge; M. de Saint-Vincent ne voit-il pas que, si la rareté des orgues a fait imaginer les longues suites de notes, c'est une raison de plus de rapporter leur origine au temps de saint Grégoire, où l'on connaissait moins ces instruments qu'au treizième siècle ou au quatorzième, comme il l'insinuait tout à l'heure? Et puis, si « la vivacité habituelle du Midi » a demandé qu'on mît « plus de notes pour remplir le temps nécessaire au cérémonial, » cela se verrait bien dans les livres : pourtant ceux du Midi ne contiennent ni plus ni moins de notes que ceux du Nord, comme l'a constaté entre autres le P. Lambillotte, et comme tout le monde peut le constater dans nos bibliothèques.

Tout ce qui vient après est aussi contestable. Partant de cette idée, très-peu mystique, que le chant a été plus ou moins développé suivant la longueur ou la brièveté de la cérémonie qui s'accomplissait dans le temps de l'exécution d'un morceau, M. de Saint-Vincent nous dit : « Les introïts subirent peu de changements. » Or ils furent garnis de tropes comme le reste. « Les *Kyrie* étaient *farcis* pour donner le temps de faire les encense-

ments de l'autel. Ces intercalations paraissent remonter au moins au douzième siècle.» Elles paraissent si bien y remonter, qu'on trouve des *Kyrie* farcis ou fournis de *tropes* au dixième siècle[1].

« Il n'y a point de cérémonies pendant le *Gloria in excelsis;* aussi le chant de cette hymne est-il resté à peu près syllabique. » Nous pourrions citer à M. de Saint-Vincent autant de *Gloria* farcis que cela lui ferait plaisir. Les Manuscrits en sont remplis depuis le dixième siècle; il y en a pour presque toutes les fêtes de l'année[2].

« Quant aux graduels et traits, leur prolongation est prodigieuse, et la raison s'en comprend facilement. Ces morceaux devaient remplir tout l'intervalle entre l'épître et l'évangile, et durer assez pour que le sous-diacre eût le temps de descendre du jubé, ordinairement très-éloigné et très-élevé, et qu'alors le diacre, précédé des acolytes, des thuriféraires[3], des confréries, parfois très-nombreuses, et des chantres eux-mêmes, en certaines églises, se rendît à ce jubé; il fallait que toute cette pro-

[1] Voir, par exemple, à Rome, les mss. 5319, à la bibliothèque Vaticane; 602, *ibidem;* C. IV, 2, à la Minerve, et B. 4, 58, aux Augustins, livres du XI[e] siècle. A Paris, divers tropaires de Limoges, du XI[e] siècle, de la Bibliothèque Impériale; à Metz, le n° g. 8, tropaire du X[e] siècle.

[2] Pour en citer un exemple seulement, le n° C IV. 2, Graduel du XI[e] siècle, de la Minerve, à Rome, donne les suivants :

In natale Domini : Gloria. Pax sempiterna Christus, etc.
— S. Stephani. Gloria. Quem Patris ad dexteram, etc.
— S. Joannis Ev. Gloria. Quem cives cœlestes, etc.
— S. Silvestri. Gloria. Laus tua resonet coram te, Rex, etc.
In Epiphania Domini. Gloria. Quem novitate sideris actus, etc.
In Dominica Paschæ. Gloria. Cives superni hodie, etc.; et une foule d'autres.

[3] Le lecteur instruit des habitudes liturgiques verra ici bien des choses opposées au cérémonial. Notons seulement l'emploi *des thuriféraires* : les rubriques n'en permettent qu'*un*, excepté à la procession du Très-Saint Sacrement, où il peut y en avoir deux.

cession eût le temps d'en gravir l'escalier souvent tortueux et difficile, et que chacun prît sa place pour entendre la lecture de l'évangile : de là la multiplication infinie des notes, et probablement l'usage des proses qui formèrent une prolongation souvent devenue nécessaire. »

Si les *jubés* ou les *ambons* étaient éloignés de l'autel dans certaines églises, ils se trouvaient placés au sanctuaire même dans plusieurs autres[1], et les livres de chant appartenant aux premières comme aux secondes portent un égal nombre de notes. Ces jubés ou chaires (*pulpitum*) étaient trop petits en général pour contenir plus de deux ou trois personnes. C'est précisément à l'époque où ils s'agrandirent énormément, aux quinzième et seizième siècles, lorsque « toute une procession » pouvait y monter, qu'on retrancha les neumes dans les graduels. Nous ne soupçonnerons pas M. de Saint Vincent d'ignorer ces faits élémentaires en archéologie; nous pensons simplement qu'il a eu une distraction à cet endroit. Pour ce que l'auteur dit des proses dans une note (p. 15), qu'elles ne se trouvent pas avant le treizième siècle, *ad calcem missalis*, et sont placées « au quinzième seulement dans le corps de l'office du jour, » nous pouvons lui signaler le Graduel B. 3, 18 de la bibliothèque de la Minerve, à Rome, manuscrit du dixième siècle, qui contient des proses *dans l'office*, notamment celle-ci de S. Notker, *Virginis venerandæ*, au commun des Vierges, et le Graduel de Prum, de la bibliothèque impériale à Paris, n° 641 (fond Saint-Germain), manuscrit de l'an 980 environ, qui en possède plusieurs aussi dans le corps de l'office, par exemple, les trois séquences *Laus tibi Christe*, de S. Notker, au jour des SS. Innocents.

[1] Particulièrement à Rome dans les églises *Santa Maria in Cosmedin, Santi Nereo e Achilleo, San Clemente,* où les ambons, placés près de l'autel, remontent à une haute antiquité.

Mais il faut absolument s'arrêter. Aussi bien nous aurions l'air de prendre à tâche de trouver notre honorable contradicteur en défaut à chaque ligne.

Arrivons à ses conclusions.

Le chant de saint Grégoire a donc été gravement altéré, dans l'idée de M. de Saint-Vincent, par des additions de notes, et ce n'est qu'à partir du seizième siècle que l'on commence à le ramener vers sa pureté primitive en le dépouillant des neumes. Cette théorie est diamétralement opposée aux faits, puisque tous les livres les plus anciens contiennent les neumes avec une rare uniformité, et que c'est au seizième siècle qu'on a rompu l'unité du chant en commençant à y faire des suppressions. Elle est, par conséquent, on ne peut plus exactement contradictoire aux principes du P. Lambillotte, dont M. de Saint-Vincent a néanmoins pris la défense.

Ne nous étonnons point alors si notre auteur trouve l'édition de Reims la pire de toutes, puisque cette édition a rétabli les neumes, qu'il regarde lui comme antigrégoriens; et s'il loue le P. Lambillotte parce que celui-ci, renonçant à ses principes, a dans la pratique fait aussi d'énormes suppressions au chant ancien.

II. Quel moyen indiquera M. de Saint-Vincent pour restaurer les mélodies grégoriennes? On ne le croirait peut-être point si nous ne rapportions ses propres paroles : « Celui qui recherchera les mélodies grégoriennes dans le fatras musical du moyen âge serait bientôt découragé s'il devait rejeter toutes les notes qui dépassent les bornes assignées aux diverses tonalités musicales par Gui d'Arezzo et les auteurs qui les ont suivies.

« Personne ne mettra en doute qu'un musicien expérimenté, devant lequel on jouera une série de variations sur un même air, ne puisse, à bien peu de choses près, en deviner le thème. Il en est de même du plain-chant tel qu'il nous reste; en l'étu-

diant attentivement, en comparant les versions diverses, surtout en méditant le sens des paroles qui fera discerner, dans ces notes sans fin, celle qui convient et celle qui rend le mieux l'expression, on pourra retrouver en partie ce que ce chant était dans l'origine (p. 25). » Le procédé est assurément nouveau, et nous espérons bien que personne ne voudra en disputer la propriété à l'auteur. Après avoir supposé que le chant grégorien était perdu, c'est encore par une supposition, une présomption, qu'il veut qu'on le retrouve. Mais, de grâce, laissons les hypothèses et abordons une fois les faits. Le chant grégorien ne rentre pas dans le domaine de la spéculation, c'est une œuvre accomplie. Il ne s'agit pas de le chercher comme le thème d'une mélodie au milieu de ses variations, mais bien de le prendre dans les livres qui nous les transmettent. Si les prétendues variations de tous les livres de chant à mesure que nous remontons vers l'époque de Saint-Grégoire vont en se ressemblant d'une manière de plus en plus exacte, c'est une preuve que ces variations appartiennent à l'Antiphonaire original. Pourquoi fermer les yeux et vouloir, sous l'inspiration de son instinct musical moderne, recomposer un chant qui existe depuis treize siècles? Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'après avoir ainsi à tâtons constitué une mélodie quelconque, d'après l'impression de son oreille, on l'appelle le vrai chant de saint Grégoire!

M. de Saint-Vincent ne sera peut-être pas fâché de savoir ce que le P. Lambillotte pensait de la méthode qu'il propose aujourd'hui. Un passage de la *Clef des mélodies grégoriennes* (p. 17), pourra le lui faire comprendre : « Nous concevons qu'au moyen *des* règles on puisse corriger les vices de certaines versions corrompues et dire : ceci n'est pas de saint Grégoire. Mais *reconstruire* une phrase grégorienne, découvrir si saint Grégoire a

mis telle note ou telle autre, jamais. Ce sont là des *faits* que les manuscrits seuls peuvent nous apprendre. Que dirait-on de quelqu'un qui, à l'aide de la versification latine, voudrait retrouver un vers de Virgile? Virgile, sans transgresser les règles, a pu faire son vers d'une infinité de manières. De même saint Grégoire a pu moduler sa phrase de mille façons, toutes d'accord avec les règles de sa musique : de quel secours peuvent donc être les règles toutes seules pour dire quelle est la modulation qu'il a suivie? »

Si nous avons insisté un peu sur la manière dont le programme de M. Patu de Saint-Vincent était développé, c'est que nous avons voulu en montrer le danger pour la cause du chant ecclésiastique. Pour nous, c'est la tradition, ce sont les livres anciens, qui nous tracent la marche à suivre; nous ne pouvons sortir de là. Nous acceptons l'héritage des siècles passés; tout au plus, cherchons-nous à le rétablir dans l'état où il fut transmis à nos ancêtres par celui qui l'avait recueilli le premier. Si nous n'y pouvons réussir, nous garderons ce trésor endommagé et amoindri; mais nous ne permettrons jamais à un étranger de venir nous dire : « Laissez là tous vos livres manuscrits ou imprimés; je vais jouer sur un *instrument quelconque* les variations de votre chant, puis je marquerai les notes fondamentales de ces variations : ce seront désormais vos mélodies sacrées. »

Enfin nous ne parlons pas de la *Réplique* de M. de Saint-Vincent à notre *Réponse au P. Lambillotte*, parce qu'il n'y a plus rien à en dire. Les traits piquants, les plaisanteries d'un goût souvent équivoque, dont l'auteur a cru devoir assaisonner son style (toutes choses sur lesquelles nous nous garderons bien d'émettre la moindre observation), ne font pas que sa *Réplique* ne soit pour le fond, la simple reproduction du « Mémoire couronné par l'Insti-

tut. » On vient de voir la valeur de celui-ci : on peut deviner la valeur de l'autre. Nous laissons du reste aux lecteurs du P. Lambillotte le soin de lui répondre entièrement. Si l'on a bien saisi la théorie du révérend père et celle de M. de Saint-Vincent, on aura trouvé que ce dernier s'est constitué le défenseur d'un homme qui le combat. Tous deux veulent des suppressions dans le chant grégorien, c'est vrai ; mais, pendant qu'ils marchent ensemble à la conquête de ce beau résultat, M. Patu de Saint Vincent reçoit, dans son sytème, de la part du musicien jésuite, plus d'un coup mortel.

§ 2. *De la reproduction des chants diocésains, et en particulier du chant de Besançon.*

L'idée de reprendre dans chaque diocèse l'ancien chant romain qui lui était particulier avant la réforme liturgique est bonne en soi ; appliquée avec intelligence, elle produirait certainement cet excellent effet, de ramener à l'unité. Grâce aux soins que les souverains pontifes ont mis à maintenir la liturgie romaine, on peut dire qu'en France, jusqu'au seizième siècle, il n'y avait assurément qu'un rite et qu'un chant, si l'on excepte toujours le rite de Lyon. Dans les autres diocèses, ce qui faisait une différence, c'étaient les offices propres de quelques saints, et puis certaines pièces particulières, échappées peut-être à l'abolition de l'ancien rite gallican par Charlemagne. Tout le reste était parfaitement uniforme et semblable aux livres de Rome. Rome était la source, les livres des divers diocèses étaient les canaux. Il est donc naturel qu'en remontant, chacun de son côté, le cours d'eau sur lequel on se trouve, on arrive au même centre, on se confonde dans l'unité. Du moins,

il serait utile de s'avancer jusqu'à ce qu'on rencontrât une eau également pure. En d'autres termes, il fut une époque où tous les livres de chant diocésains, dans les parties conservées par saint Pie V au nouveau missel et au nouveau bréviaire, s'accordent admirablement. Si chaque diocèse reprenait les livres de cette époque-là, on aurait, en France, un chant identique pour le texte[1].

Un diocèse surtout pourrait entre les autres suivre cette marche avec toute facilité : c'est le diocèse de Paris. Nous ne disons pas qu'il possède les ressources pécuniaires dont les autres sont dépourvus, on sait que presque nulle part ailleurs on n'a de pareils avantages ; mais ce qu'il y a de particulier, c'est que la plupart des anciens livres romains qui lui ont appartenu n'ont fait que passer de la sacristie des églises dans les bibliothèques de la ville. Ils sont là pour protester contre les innovations malheureuses des derniers temps[2]. En reprenant ces manuscrits à une époque où ils sont d'accord entre eux et en les livrant à l'impression, on aurait le véritable chant parisien que possédaient

[1] Les monuments dans lesquels le chant diocésain pourrait être retrouvé sont encore nombreux. Outre les bibliothèques de la capitale, il y a beaucoup de bibliothèques de province qui en possèdent : on en découvre encore de temps en temps chez des particuliers. Parfois même, en dehors des livres, on rencontre des preuves de l'uniformité du chant ancien. Nous avons vu à la cathédrale d'Autun dans une chapelle, chef-d'œuvre de la première moitié du seizième siècle, une peinture murale représentant la procession que fit saint Grégoire à Rome pour la cessation de l'épidémie. Les anges viennent chanter dans les airs le *Regina cœli*. Ce *Regina*, écrit en notation carrée sur une banderole soutenue par les esprits célestes, reproduit avec fidélité les neumes entiers des manuscrits autunois de cette époque, et ces manuscrits sont semblables à tous les autres.

[2] Nous espérons pouvoir indiquer ailleurs une partie de ces trésors. Plusieurs de ces livres, d'un âge moins reculé, pourraient être mis sur le pupitre encore aujourd'hui tels qu'ils sont. On y retrouverait un chant à peu près semblable, pour le fond, à celui de l'édition de Reims, d'après les manuscrits.

nos pères lorsqu'ils étaient unis liturgiquement avec Rome. On recouvrerait son propre bien. La capitale n'irait point emprunter à la province; elle ne se verrait point réduite, lorsqu'elle est riche elle-même en livres antiques et vénérables, à demander aux autres quelque production moderne, fruit du caprice de n'importe quel particulier. Il serait possible aux autres métropoles d'agir dans le même sens si les diocèses qui en dépendent voulaient s'associer à ce projet.

Si nous parlons ainsi ce n'est pas que nous voulions le moins du monde présenter un avis aux illustres prélats des diocèses qui n'ont point encore pris de décision sur la question du chant. Nous nous contentons d'exposer notre pensée sur un moyen d'arriver à l'unité dans cette partie de la liturgie.

A quels livres maintenant faudrait-il demander le chant traditionnel? Nous l'avons déjà suffisamment répété : aux livres antérieurs au seizième siècle, époque de l'altération à peu près générale du texte ancien.

S'adresser aux âges suivants, c'est s'exposer beaucoup à ne plus invoquer la tradition, et à rencontrer seulement des livres remaniés et altérés au gré d'un seul auteur.

Nous regarderions donc comme fausse, au point de vue de l'art, la voie dans laquelle semblent vouloir entrer quelques diocèses. Séduits par l'idée d'avoir un chant *propre*, ils le demanderaient à des livres modernes; mais, après de grandes dépenses et de difficiles travaux, ils ne se trouveraient posséder qu'une copie défigurée des cantilènes de leurs aïeux. Loin de nous la pensée de critiquer les personnes; mais nous attaquons la chose, parce qu'elle nous paraît un obstacle de plus à la restauration désirée.

Pour donner un exemple de ce que l'on obtiendrait en prenant un chant diocésain postérieur au seizième siècle, exami-

nons ce qui pourra avoir lieu dans le diocèse de Besançon, où Son Éminence Monseigneur le cardinal Mathieu a annoncé qu'en revenant à la liturgie romaine on adopterait le chant des livres bisontins de la fin du dix-septième siècle.

Il est nécessaire de se rappeler que la liturgie bisontine, comme celle de presque tous les diocèses français, a passé par trois périodes liturgiques bien distinctes :

1° Après l'abandon des rites gallicans antiques et l'introduction en France de la liturgie romaine, sur les désirs des souverains pontifes, par les soins des pieux monarques Pépin et Charlemagne, l'Église de Besançon, en prenant les offices de Rome, conserva-t-elle quelque chose de ses premiers livres? Nul ne saurait le dire. Cependant les noms des saints évêques Protade et Donat, tous deux liturgistes distingués, étaient en trop grande vénération dans le diocèse, pour qu'on ne puisse supposer qu il fût gardé quelque souvenir des livres dans lesquels ils priaient. Depuis cette époque jusqu'à la publication de la bulle de saint Pie V, il dut arriver à la liturgie romaine de Besançon ce qui arrivait partout ailleurs. Des hymnes, des séquences, des répons, des offices entiers, étaient introduits dans les livres par l'Ordinaire, avec le consentement explicite ou implicite des Papes[1]. Ce sont les livres romains ainsi modifiés qui portaient le nom de livres bisontins.

2° La bulle *Quod a nobis* vint concentrer entre les mains du souverain pontife l'autorité en matière de liturgie, laissant seulement aux diocèses la faculté de garder les livres qui avaient alors au moins deux cents ans d'existence. Besançon jouissait de ce privilége. Cependant l'archevêque Ferdinand de Rye (1589) vou-

[1] Sur les derniers temps de l'ancien bréviaire bisontin, dans la première moitié du seizième siècle, on y introduisit, entre autres pièces liturgiques, quelques hymnes à la sainte Vierge, composées par le fameux Érasme.

lut se rapprocher de l'unité et corrigea son missel et son bréviaire dans le sens de la réforme de saint Pie V : « Maluimus ad Romanam illam normam quam proxime accedere. »

3° L'archevêque Claude d'Achey (1660) sans consulter le Saint-Siége, à ce qu'il paraît, fait des changements plus considérables et ses livres s'écartent assez du type romain. Antoine Pierre Ier de Grammont, à la fin du dix-septième siècle, introduit de nouvelles fêtes. Au commencement du dix-huitième siècle, François de Grammont modifie sa liturgie dans le sens des innovations qui se glissaient dans d'autres diocèses. En 1761, le cardinal de Choiseul arrive enfin à donner à Besançon des livres entièrement différents et de l'ancien rite bisontin, et du romain de saint Pie V. Depuis lors le désordre ne fit que s'accroître, jusqu'à ce que Monseigneur le cardinal Mathieu ait saisi l'occasion favorable d'exprimer son dévouement à l'Église en disant qu'il renonçait à une liturgie placée en dehors du droit, pour rentrer avec bonheur dans la voie des constitutions de saint Pie V.

Pendant les trois périodes que nous venons de mentionner, le chant bisontin a subi forcément les vicissitudes du texte liturgique. Romain dans la première époque, sauf quelques pièces particulières qui pouvaient encore être empruntées à des types grégoriens, il est altéré sensiblement, dans la seconde, pour les raisons dont nous avons dû parler ailleurs ; enfin, durant la troisième, les derniers vestiges des mélodies antiques sont effacés, et la métropole de Besançon se voit réduite à charger un chanoine de Blois, M. Rousseau, de remplacer pour elle la tradition de saint Grégoire.

Lors donc qu'il s'est agi de revenir à la liturgie romaine, personne n'a songé à reprendre cette dernière production trop moderne. On a voulu remonter plus haut et remettre dans les églises du diocèse des livres plus vénérables par leur antiquité. Nous

avons rapporté, au commencement de ce volume (page 8), un passage de la lettre par laquelle Son Éminence Monseigneur Mathieu demandait au Saint-Siége de pouvoir adopter le chant bisontin corrigé sous l'archevêque Antoine Pierre Ier de Grammont, dans les dernières années du dix-septième siècle. On a vu encore comment Rome, toujours fidèle à ses traditions, avait répondu à l'illustre solliciteur en lui témoignant le désir exprès du saint-père de voir adopter purement le chant grégorien :

« Id reponam, disait le cardinal Patrizi, D. N. Pio Papæ IX maxime cordi esse ut cum Romana liturgia Gregorianus cantus adoptetur. » La question de droit était tranchée par cette réponse. Il ne s'agissait plus que de juger, avec l'appréciation de la critique, quel chant grégorien l'on choisirait.

Voici ce que le mandement de 1857 a décidé :

« Res ergo pro voto cessit, charissimi fratres,... licitum nobis erit veterem nostrum cantum seligere, utpote *vere perfecteque* Gregorianum, sicuti ex mandato ILL. DD. de Grammont, antiquis editionibus affixo, et ex ipsa cantus inspectione liquet (p. 9). »

Ainsi, dans le diocèse de Besançon, on regarde le chant de Monseigneur Antoine de Grammont comme *vraiment* et *parfaitement* grégorien.

Pour apporter des preuves à l'appui d'une assertion, qui est naturellement du domaine de la discussion, on a invoqué la lettre imprimée en tête des livres, et la facture même du chant qu'ils contiennent.

Sans nous mêler le moins du monde de la décision prise, puisqu'elle ne nous regarde pas, nous nous permettrons, toujours avec le plus profond respect, d'examiner, au point de vue de la théorie, les preuves alléguées. Elles nous paraissent très-contestables, et, à notre avis, le chant de Monseigneur Antoine de

Grammont est loin de pouvoir être appelé *vraiment* et *parfaitement* grégorien.

Les éditions de chant romain du seizième et du dix-septième siècle se ressentent, à de rares exceptions près, des altérations et des mutilations que cette époque vit accomplir. Le chant de Besançon a-t-il été placé dans des conditions meilleures que celui des autres diocèses ? Pour que le lecteur puisse en juger, il suffit de lui rappeler, que la réforme des livres de chœur fut confiée, par Monseigneur Antoine de Grammont, à Jean Millet, « chanoine surchantre en l'Eglise métropolitaine. »

C'est entre les mains redoutables de ce musicien que fut remis le sort des mélodies grégoriennes conservées dans le diocèse. La lettre de Monseigneur Antoine de Grammont, imprimée en tête du Graduel, en fait foi : « Après avoir achevé, l'année dernière, les nouvelles éditions du Missel, du Bréviaire, du Manuel et même de l'Antiphonaire, pour faciliter la célébration soit privée, soit solennelle des saints Offices, et pour qu'on pût y joindre le chant, il ne nous restait plus qu'à livrer le Graduel à l'impression. C'est avec une véritable joie que nous le voyons terminé aujourd'hui, grâce aux soins et aux travaux remarquables du R. Jean Millet, chanoine de notre église métropolitaine, homme si instruit et si exercé dans le chant grégorien (tel, du moins, qu'il s'observe dans ce diocèse)[1]. »

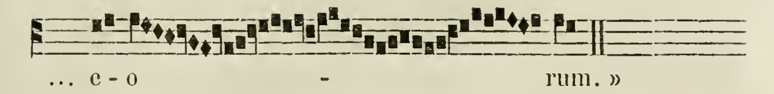
Les principes du chanoine Jean Millet sont connus. Sa manière de corriger le chant grégorien est la même pour le fond que celle de Giovanelli, de Berthod, de Ballard, de Nivers et de tant d'autres, qui, chacun au nom des règles qu'ils se traçaient, sont parvenus à introduire dans le texte même des livres de chœur une déplorable variété. On n'a pas oublié son système de suppression et

[1] Voir note G.

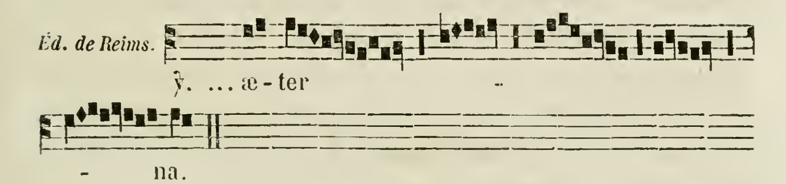
pour les « nottes de répétition, » et pour les « nottes de confusion. » C'est sur le Graduel de Besançon, édité par ordre d'Antoine de Grammont, que Jean Millet a fait l'application de ses théories. Comment le chant qu'il a donné pourrait-il être grégorien? C'est le chant de Jean Millet, et rien de plus. L'archevêque de Grammont ne nous semble point affirmer du tout que ce nouveau chant soit vraiment et réellement grégorien. Il parle de l'ancien, usité dans le diocèse, et dit du chanoine Millet : « in Gregoriano cantu (prout in hac diœcesi observari solet) peritissimi... » Il s'agit du chant jusque-là conservé dans les manuscrits, lesquels pouvaient être en assez mauvais état : « Cum apud nos nullum (Graduale) huc usque fuerit prælo mandatum et quotquot habentur exemplaria aut truncata aut vetustate oblitterata, aut a rudibus scholarum magistris exscripta innumeris propemodum erroribus scatentia reperiantur.... » Nous ne voyons dans aucune de ces paroles que le chant donné par Jean Millet soit *vraiment* et *parfaitement grégorien*. Tout ce qu'on peut en tirer, nous le répétons, c'est que le respectable chanoine de Besançon fit *ses corrections* sur des manuscrits déjà altérés, c'est-à-dire qu'à l'altération il ajouta la mutilation.

Ceci résulte surtout de l'examen même de ce chant de Monseigneur de Grammont. C'est la deuxième preuve qu'allègue le mandement de 1857. Après le travail de Jean Millet, la notation des livres, principalement dans les Graduels, présente des différences considérables avec celle des manuscrits de Besançon. Le chanoine surchantre va nous le dire lui-même et nous en donner un exemple : « Le plus qu'il y ait à retrancher, c'est aux graduels que l'on chante après l'épistre, que l'on nomme improprement *respons*. Il y en a peu qui n'aient des nottes ou de confusion ou de répétition, et quelquefois de deux sortes, principalement dans leurs versets. Comme il se voit dans

le verset du graduel des Morts, où il y a des nottes de confusion et de répétition [1].



Cette leçon des manuscrits bisontins, malgré le désordre dans le rhythme, était encore semblable pour le texte aux livres grégoriens. Au même passage du graduel des Morts, on lit, d'après les manuscrits (sur les mots *In memoria æterna*) :

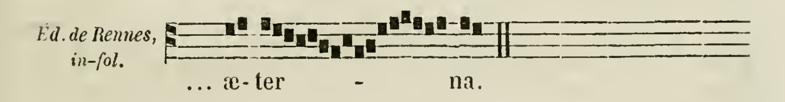


Si nous ouvrons maintenant le Graduel d'Antoine de Grammont, voici ce que Jean Millet nous a laissé :

... e - o - rum.

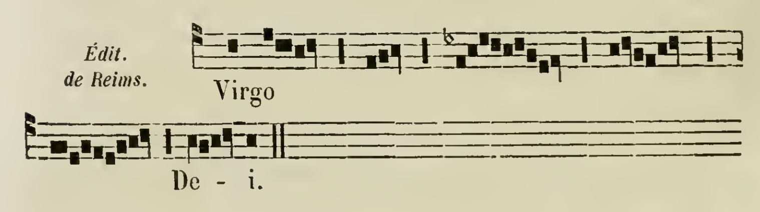
Il a retranché vingt et une notes.

Dans les éditions de Ballard, c'est-à-dire de Rennes, Digne, Dijon, il n'y a pas tout à fait autant de notes supprimées.

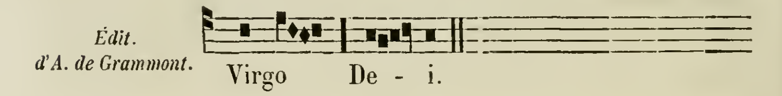


[1] Verset *Animæ eorum*, remplacé dans le missel de saint Pie V, par le v. *In memoria æterna*.

Mais on verra mieux encore la valeur de ce chant si l'on compare les livres de Monseigneur Antoine de Grammont avec un manuscrit d'une époque antérieure de n'importe quelle autre église. Ainsi, au verset *Virgo Dei genitrix*, Jean Millet a trouvé le moyen de retrancher le neume si mélodieux qui se trouve sur le premier mot (vingt-six notes). Au lieu de

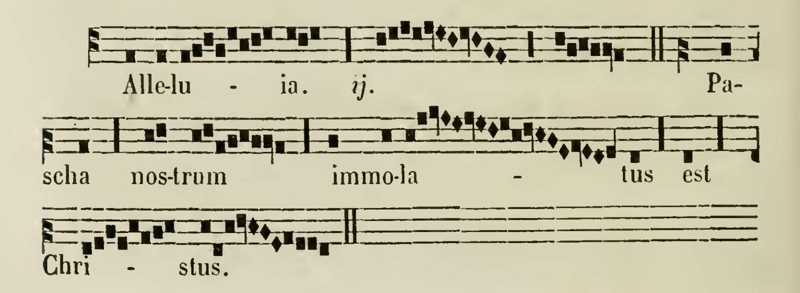


il écrit :

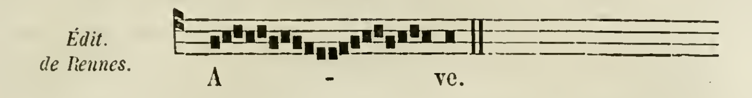


Dans le verset *Propter quod et Deus*, il y a vingt-cinq notes de moins que sur les anciens textes.

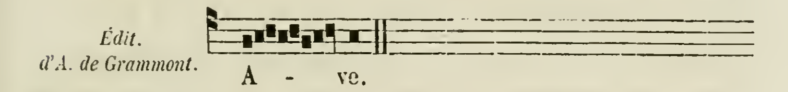
Dans l'*Alleluia* et le verset *Pascha nostrum* du jour de Pâques, Nivers a commis encore moins de dégât sur la mélodie grégorienne. Jean Millet écrit en supprimant soixante et une notes :



Le début de l'offertoire du quatrième dimanche de l'Avent, gardé par Nivers,



devient dans les livres de Besançon :



Nous ne voulons pas étendre ces citations : nous croyons que l'*inspection* seule de ces quelques lignes donne une idée suffisante du genre. D'ailleurs, en se rappelant le parti pris chez le correcteur de Besançon de supprimer autant que possible dans le texte des manuscrits, on est forcé de reconnaître que les livres de Monseigneur de Grammont ne peuvent être ni *vraiment* ni *parfaitement* grégoriens. Nous n'avons pas eu l'intention d'établir autre chose.

On ne saurait tenir grand compte d'un dernier système qui consisterait à prendre le chant de la liturgie parisienne et à tâcher d'y placer les paroles romaines. Outre l'inconvenance de laisser de côté le chant que l'Église elle-même a adapté à sa liturgie pour lui substituer l'œuvre d'un chantre du dix-huitième siècle, et de garder, pour la mélodie, des livres auxquels on croit devoir renoncer pour le texte; outre l'opposition d'un pareil projet avec les désirs clairement exprimés par le souverain pontife (*maxime cordi esse ut cum Romana liturgia Gregorianus cantus adoptetur*), la chose, en soi, est moralement inexécutable.

M. l'abbé Jouve l'a très-bien prouvé (*Du chant liturgique*, p. 68 et suiv.), à propos du diocèse de Valence, où l'on avait songé à faire cet essai. Nous résumons ce passage trop long pour être cité. 1° Le chant parisien (et presque tous les chants diocésains modernes ne sont que la copie exacte de celui-là) est un amalgame malheureux de pièces romaines, de *parodies* d'autres pièces anciennes, comme le disait Lebœuf lui-même, et de compositions récentes. Il ne peut en résulter un tout uniforme. 2° Les textes liturgiques nouveaux diffèrent trop du texte romain pour qu'il ne fallût pas à chaque instant faire des *ajoutures* et des soudures dans le chant. La partie du texte romain qui dépasserait, et pour laquelle on manquerait de chant parisien, devrait recevoir ou l'ancien chant romain lui-même, ou une composition nouvelle: dans le premier cas, ce serait une disparate de plus qu'on introduirait; et, dans le second, comment trouver aujourd'hui un homme capable de composer du plain-chant? 3° Enfin, au point de vue purement matériel, la dépense supportée par un diocèse seul serait considérable.

Mieux que ces raisons, l'expérience qui a été faite dans un grand diocèse du nord de la France a montré les impossibilités pratiques de ce système. Après avoir confié l'application du chant diocésain sur les paroles romaines à l'homme que l'on croyait le plus capable de réussir, on a trouvé les livres ainsi arrangés si défectueux de tout point, qu'il a fallu les abandonner pour adopter une des éditions déjà répandues en France.

CHAPITRE VII

APERÇU SUR LA SITUATION ACTUELLE DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE. — A ROME. — EN FRANCE. — CONCLUSION.

Nous avons exposé nos idées sur la méthode à suivre pour restaurer le chant de l'Église; nous avons parlé des éditions dans lesquelles aujourd'hui on a différemment représenté ce chant; pour donner une idée plus complète de l'état de la question, il faut dire un mot de la manière dont elle est interprétée autour de nous et chez nous.

I. En Belgique, on s'en tient depuis longues années aux éditions de Plantin. Ces livres altérés, comme presque tous les imprimés, rappellent encore cependant dans plusieurs endroits le texte ancien. Les suppressions n'ont pas été partout aussi considérables que dans les livres de France, et d'Italie. Du reste, malgré les ouvrages de M. l'abbé Jansen, et surtout les publications du savant M. Fétis, le plain-chant était assez négligé jusqu'à ces derniers temps, lorsque l'impulsion de l'éminentissime cardinal Engelbert Sterckx, archevêque de Malines, est venue en raviver l'étude. A deux reprises, en 1842 et en 1853 (le 26 avril), des décrets ont été portés par lui sur cette matière : ils contiennent les préceptes les plus sages et les plus utiles. Dans l'intervalle, MM. Duval et Bogaërt ont donné leur édition sur les livres de Guidetti et de Liechstentein. Quoique nous ne puissions louer cette œuvre en elle-même, nous regardons sa publication comme un heureux présage. Elle excitera

d'autres travaux, et l'épiscopat belge, qui compte tant d'hommes distingués, ne manquera point de seconder cet élan.

L'Angleterre catholique a encore tant de difficultés à vaincre tous les jours dans la pratique du culte, qu'il ne faut point s'étonner si le chant que saint Grégoire lui-même avait confié au moine Augustin partant pour la conversion de la Bretagne, chant qui avait traversé fidèlement tout le moyen âge, est en souffrance aujourd'hui. Dans plusieurs églises, on a remplacé par des orchestres les mélodies liturgiques. Dans d'autres, on a emprunté à la Belgique ou à la France des livres de chant, sans pouvoir tirer parti, pour l'unité, des nombreux manuscrits et des imprimés précieux qui ont été relégués dans les Bibliothèques.

« En Allemagne, nous dit le P. Lambillotte, les messes chantées s'exécutent moitié en latin, moitié en langue vulgaire. Le prêtre, à l'autel, chante en latin la préface, le *Pater noster*, le *Dominus vobiscum*, etc., etc. Le chœur, avec le peuple, chante en allemand le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, etc. J'ai été moi-même souvent témoin de ces sortes d'offices. En d'autres endroits, voici comment on célèbre la grand'messe : le peuple chante en allemand un cantique qui dure jusqu'à l'offertoire; puis le prêtre entonne solennellement la préface; après l'élévation, revient encore un cantique allemand jusqu'au *Pater*, qui est chanté en latin par le prêtre; puis le chœur reprend encore son cantique allemand jusqu'à la fin de la messe. Et voilà ce qu'on appelle une messe solennelle[1] ! » Ce sont là des abus que les malheurs des temps ont amenés. Existent-ils dans toute l'Allemagne? Non : nous savons que dans les pays entièrement catholiques, comme l'Autriche et la Hongrie, par exemple, les règles liturgiques sont mieux observées.

[1] *Esthétique*, p. 19.

La Bavière a vu paraître à Ratisbonne, en 1853, l'*Enchiridion chorale*, de M. Metten-Leiter. C'est la réunion du Graduel et de l'Antiphonaire en un volume. Sauf les intonations des diverses pièces écrites en notes carrées, tout est dans le système musical moderne : notes rondes et blanches, liées ordinairement par deux traits supérieurs à la portée, qui est de cinq lignes; clef d'ut sur la première ligne inférieure, clef de *sol* sur la deuxième; points d'orgue, etc.; tout s'éloigne de l'antiquité, dans la forme. Pour le fond, les neumes sont supprimés ou tronqués. L'auteur a choisi son texte dans des livres peu fidèles. Il cite comme source de son travail les Graduels de Munster 1536, Anvers 1599, Ingolstadt 1618, Venise 1779, etc., les antiphonaires de Bruxelles 1669, Anvers 1611, Ingolstadt 1630, Venise 1645, Ratisbonne 1683, etc. On trouve même dans l'*Enchiridion* des morceaux en langue vulgaire. Ce qui nous paraît louable dans l'œuvre de M Metten-Leiter, c'est la pensée de marquer un rhythme généralement convenable, par des barres de repos et des points d'arrêt sur certaines notes : on en voit souvent sur des syllabes brèves. Nous laisserons M. Patu de Saint-Vincent appeler ce livre « un travail sérieux et important, » et surtout réclamer contre les quelques neumes qui ont échappé à un malheureux système de suppression. « Cette édition, dit-il, malgré les neumes que nous lui reprochons, est encore la moins chargée de notes; » et plus haut : « M. Metten-Leiter est entré dans la véritable voie qui, selon nous, doit conduire à la restauration du plain-chant[1]. » Nous ne pouvons pas supposer, nous, que l'Allemagne n'entre pas dans une voie tout autre. Il y a, au delà du Rhin, dans chaque branche des sciences ecclésiastiques, trop d'hommes compé-

[1] *Quelques Observations sur le chant grégorien*, p. 20.

tents; il y a trop d'artistes et d'archéologues vraiment sérieux, pour que la question de la restauration du plain-chant, si elle est abordée, ne soit pas approfondie et éclaircie.

L'Italie, malgré la sollicitude intelligente du souverain pontife, n'a pas encore apporté de notables modifications à la position que les deux derniers siècles ont faite au plain-chant. Le goût de la musique moderne, qui a grandi à Rome avec Palestrina, exagéré aujourd'hui, arrête singulièrement le retour aux saines traditions du chant ecclésiastique.

Lorsque, en France, la question a pris un développement inattendu, les yeux se sont instinctivement tournés vers la ville éternelle. On pensait retrouver dans ses basiliques des copies authentiques de l'Antiphonaire de saint Grégoire; on espérait entendre quelques échos des admirables mélodies que Charlemagne avait implantées dans les Gaules et que l'Europe catholique avait répétées si longtemps. Hélas! du texte grégorien et de la méthode d'exécution, il ne reste plus que des débris.

L'ordre de préséance que Benoît XIV établissait entre le plain-chant et la musique dans l'Église semble renversé. Ce n'est plus le chant grégorien qui, de fait, est préféré à la mélodie musicale (*musicali merito præfertur*); c'est l'art moderne qui obtient évidemment une fâcheuse prédilection. A chaque fête, on entend des messes où, à l'exception de l'introït, du graduel et de la communion, tout est chanté en musique avec accompagnement d'orchestre[1]. Et encore souvent on laissera de

[1] De temps en temps, des décrets émanés du vicariat condamnent les abus de la musique dans les églises et portent des peines pécuniaires contre les délinquants. L'avant-dernier décret était du 16 août 1842. Le dernier a paru au mois de novembre 1856. Rome comprend le désordre qui existe et cherche à l'arrêter; mais les habitudes sont enracinées.

côté les chefs-d'œuvre que Rome elle-même a produits dans des temps plus heureux, pour exécuter les compositions langoureuses ou sautillantes d'un maestro vulgaire. Les morceaux de plain-chant que l'on conserve sont dits avec rapidité et sans aucun soin; il semble qu'on veuille s'en débarrasser. Ces voix flexibles des Italiens, qui coulent les notes avec tant de bonheur, qui se prêtent si admirablement à tous les caprices de la vocalisation moderne, deviennent alors dures et roides : le plain-chant, exécuté ainsi, rappelle celui de Lebœuf, sauf le mouvement, qui est précipité. Nous ne savons si c'est par préjugé national, mais il nous a semblé que les églises appartenant aux étrangers sont actuellement celles qui observent le mieux la gravité convenable aux mélodies grégoriennes. Sans parler du séminaire français, où les PP. du Saint-Esprit ont porté l'édition de Reims, et des églises des Lazaristes, qui ont introduit dans leur chant des habitudes françaises, c'est au collége Germanique, dirigé par les RR. PP. jésuites, qu'on rencontre peut-être la méthode la plus sérieuse. Les voix, toujours assez dures, des peuples du Nord se sont assouplies un peu sous le ciel italien. Le chœur est habilement conduit par un des élèves de la maison, et, grâce à la précision dans les repos, à la liaison qui règne entre les notes, à l'observation des phrases, du moins dans les morceaux les plus connus, les défauts de l'édition de Malines, que l'on suit, sont corrigés autant que possible[1].

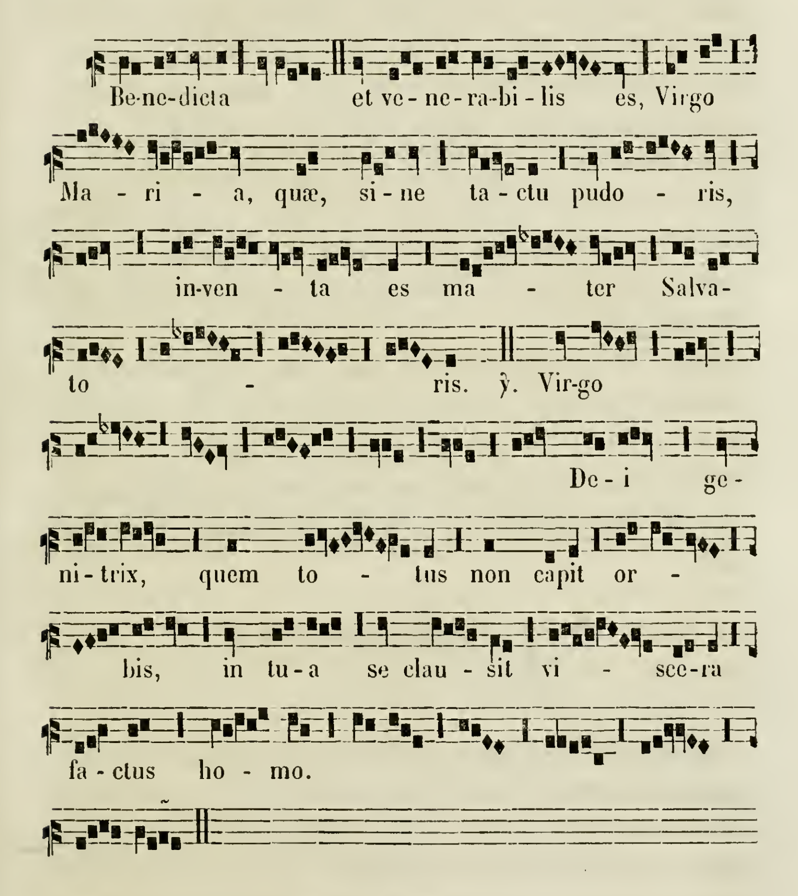
Après le collége Germanique, nous citerons le collége de l'Apollinaire. Là, tous les genres de voix d'hommes se trouvent mêlés, et l'effet d'ensemble est convenable. Ce qui pèche, c'est

[1] Le jeune ecclésiastique qui obtient des résultats si satisfaisants nous montra les coups de crayon donnés sur le livre, au moyen desquels il marquait une symétrie entre les périodes mélodiques.

le texte du chant employé. Le Graduel de Giovanelli est au pupitre.

Dans les basiliques, on n'entend qu'un plain-chant très-médiocre. Ce sont, ou le livre de Paul V, ou des Graduels manuscrits modernes très-altérés, que l'on trouve à Sainte-Marie-Majeure, à Saint-Jean-de-Latran, à Saint-Pierre-du-Vatican, à Sainte-Croix-de-Jérusalem. Dans cette dernière basilique, les PP. Cisterciens ont malheureusement relégué dans leur bibliothèque, depuis très-peu d'années, d'excellents manuscrits dont ils se servaient au chœur, pour prendre l'édition de 1614. Cette édition se trouve encore à Saint-Pierre-aux-Liens, à Sainte-Praxède, à Sainte-Marie *dell' anima*,et à Sainte-Marie-des-Miracles. Elle a disparu des autres églises où l'on varie toujours entre des manuscrits modernes et les éditions de Venise et de Turin. Cela a lieu notamment à l'Oratoire de Saint-Philippe-de-Néri; nous y avons découvert un exemplaire de Paul V, enterré sous des tapis et des bancs, dans une arrière-sacristie. Au monastère fondé par saint Grégoire le Grand lui-même, dans sa maison paternelle, sur le mont Cœlius, où l'on conserve tant de précieux souvenirs de ce pontife musicien, au lieu des cantilènes inimitables que lui inspira le Saint-Esprit, nous n'avons entendu que les notes toutes modernes du chant des bons moines Camaldules. Le couvent ne possède plus un seul manuscrit de musique ancienne. Dans les communautés religieuses, pourtant, le chant, sans être pur, emprunte ordinairement une certaine convenance au grand nombre des voix. Chez les Dominicains, qui se servent de manuscrits du seizième siècle environ, appartenant à leur ordre, et chez les Observantins de l'Ara-Cœli, au Capitole, le plain-chant n'est pas négligé. J'ai été frappé de la beauté des livres employés aujourd'hui par ces austères enfants de saint François. Ils ont dans le chœur une douzaine d'énormes in-folio, manuscrits

sur vélin du quinzième au seizième siècle, ornés de délicieuses vignettes. La notation, pour être de cette époque, a subi peu d'altérations. On pourra en juger par ce fragment, où nous ne changeons que la forme des notes liées, et où nous réduisons les clefs à une seule[1].



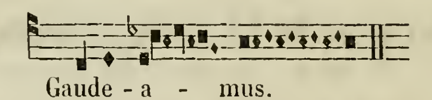
Nous ne parlerons que sous toutes réserves de la chapelle

[1] Comparer avec le chant de la Commission de Reims (Graduel, page 577), et le chant des Dominicains français (plus bas, page 268).

Pontificale, dont le chant attire un si grand nombre d'étrangers, et sur laquelle on a exprimé des jugements entièrement opposés.

Il faut y distinguer tout de suite les morceaux exécutés en chant grégorien proprement dit et la musique moderne. Celle-ci appartient spécialement, pour la composition, aux archives de la chapelle, ou vient du répertoire des grands maîtres italiens. Nous n'avons entendu, durant notre séjour à Rome, en fait de composition récente, qu'un *Dies iræ* de Baïni. Il est d'ailleurs difficile de supposer un chœur plus harmonieux et plus irréprochablement conduit que ces trente voix de la chapelle Sixtine, et nous partageons volontiers l'admiration que tant d'autres ont témoignée à l'audition des pièces musicales qui y sont chantées.

Quant à l'exécution du plain-chant, elle a un caractère tout particulier. Le début de tous les morceaux est laissé à un soprano, qui attaque les premières notes avec vigueur, les entoure d'appogiatures, et prolonge un trille sur la dernière syllabe. L'introït, *Gaudeamus*, par exemple, commencera à peu près ainsi :
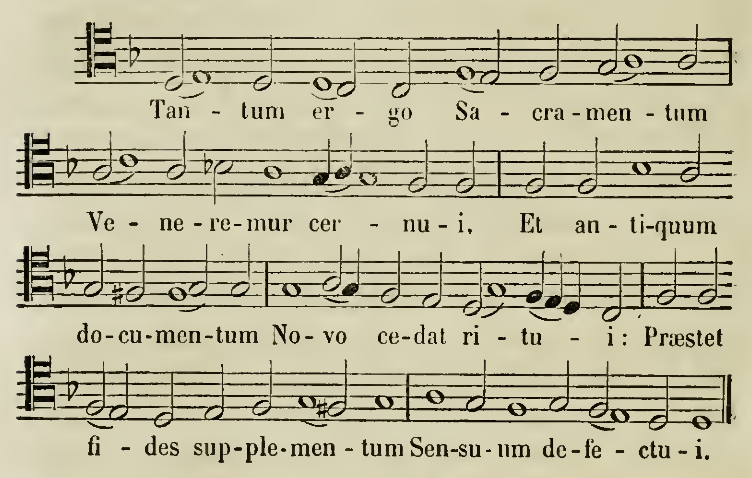


Alors les voix se partagent en duo. Le soprano et le ténor chantent la mélodie telle qu'elle est sur le livre; l'alto et la basse font la tierce à l'octave. Les effets d'harmonie les plus étranges résultent parfois de cette combinaison. Lorsqu'ils arrivent à la finale, les chantres reprennent le dernier mot ou les deux derniers mots en accord parfait majeur. Cela se pratique pour tous les chants de la messe et les antiennes des Vêpres.

Ce plain-chant, que quelques-uns croient remonter à une haute antiquité, est assez moderne. Les grands manuscrits in-folio qui sont placés sur le pupitre n'indiquent pas une époque plus reculée que le dix-septième siècle. Le texte en est souvent plus écourté que celui de l'édition de Paul V. Les ornements exagérés que les chantres distribuent sur ce texte paraissent s'éloigner de la gravité ancienne. Les saccades continuelles des voix et l'égalité des notes accusent le dix-huitième siècle[1].
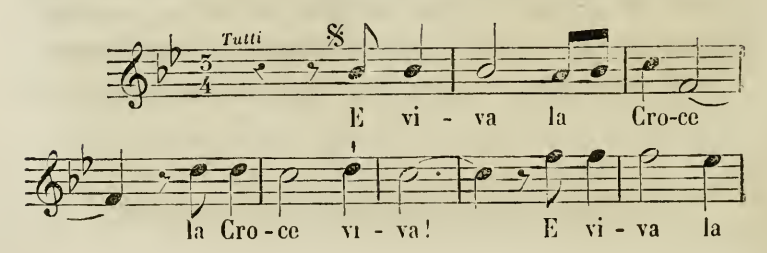
Le plain-chant est donc dans un état d'infériorité, à Rome, relativement à la musique. Si les traditions anciennes s'étaient conservées, il n'en serait pas ainsi. En entendant les voix des Romains, on regrette qu'ils ne possèdent plus ces vocalises originales que leurs aïeux proposaient comme un défi aux rudes gosiers des chantres de Charlemagne : nulle autre nation ne saurait les exécuter avec plus de délicatesse. Mais non ; le plain-chant est presque oublié chez ce peuple du royaume ecclésiastique, qui pourtant tous les jours peut assister à de nouvelles fêtes religieuses. On entendra bien, dans quelque circonstance solennelle, une foule immense répondre à son Pontife lorsqu'il élèvera la voix pour rendre grâce à Dieu : le peuple chante encore par cœur les versets du *Te Deum ;* mais la mélodie si large et si imposante de ce cantique a subi de mesquines modifications. Au salut du Saint-Sacrement, les hommes et les femmes, agenouillés sur le marbre des basiliques, mêleront leur chant aux accords de l'orgue en répétant l'hymne sublime du docteur Angélique, *Tantum ergo sacramentum;* mais cet orgue a des sons maigres et criards, et le chant est digne d'un siècle de décadence, quoi-
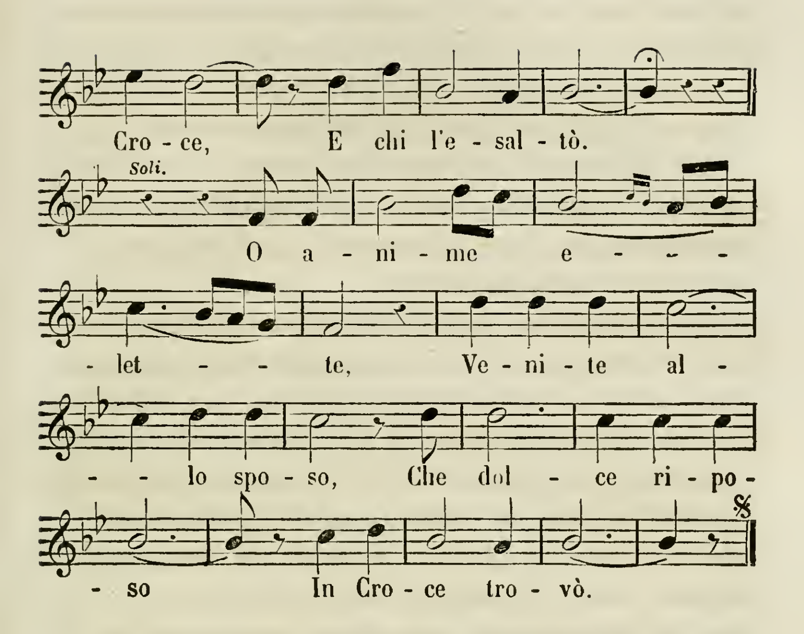
[1] Voyez la *Revue de musique* de M. Danjou. 3e année, p. 129, etc.

qu'on veuille le donner pour l'œuvre de Palestrina. Voici à peu près ce morceau :



Nous préférons certainement entendre le peuple de Rome chanter dans une cérémonie non liturgique des cantiques en langue vulgaire et se livrer à son goût musical, que défigurer ainsi dans l'église les mélodies séculaires. Il n'est pas un étranger, par exemple, qui ne ressente une émotion véritable la première fois qu'il assiste au Chemin de la Croix prêché dans le Colysée. Le chant qui termine l'exercice emprunte à la grandeur des souvenirs qui peuplent ces ruines majestueuses je ne sais quelle couleur à la fois triste et énergique qui saisit l'auditeur, malgré la simplicité de la mélodie. Qu'on nous permette d'en écrire de mémoire le refrain et la première strophe :





Cependant il ne faut pas accuser Rome de ne point songer à cette intéressante question du chant liturgique. Le souverain pontife actuel, auquel aucune œuvre d'intelligence ne semble étrangère, s'en est préoccupé plus d'une fois. Mais, comme des discussions sont engagées à ce propos entre les hommes de l'art, le saint père, avec cette patience qui est un reflet de l'éternité du règne de Jésus-Christ, sans rien décider encore, encourage les études, en demandant seulement qu'on sauve l'œuvre de son illustre prédécesseur, saint Grégoire.

En parlant du plain-chant à Rome, on ne peut s'empêcher de citer monseigneur Alfieri. Il a publié en 1835 son *Saggio storico, pratico del canto Gregoriano o Romano*, ouvrage qui contient des notions très-intéressantes. On a vu paraître encore sous son nom chez M. Vatar, à Rennes, il y a environ une année, un ouvrage intitulé : *Précis historique et critique sur la restaura-*

tion du chant grégorien. Ce livre, qui, heureusement, n'est pas authentique[1], expose des idées entièrement fausses sur le chant de l'Église. L'auteur propose de tout corriger dans nos anciens livres par l'application des lois de l'harmonie moderne.

Nous signalerons seulement deux autres ouvrages sur la question : une méthode publiée à la Propagande, par un missionnaire lazariste, Odorizio Pernarelli[2], et un autre petit traité écrit par un religieux cistercien[3].

Il y a dans la ville éternelle des hommes qui comprennent à son véritable point de vue la restauration du chant grégorien. C'est pour nous comme un devoir de justice et en même temps de reconnaissance de nommer le R. P. Theiner, de l'Oratoire. Les étrangers studieux savent son inépuisable complaisance. Préfet des archives du Vatican, et estimé de tout ce qu'il y a d'hommes instruits dans la ville sainte, le continuateur de Baronius nous a encouragé et aidé au milieu de nos recherches avec une sympathie que nous ne pouvons oublier. Son autorité contribua singulièrement à nous confirmer dans l'idée qu'il fallait, pour restaurer le chant de l'Église, remonter aux sources mêmes des manuscrits. Nous avons encore reçu l'accueil le plus distingué chez M. le marquis Campana, dont rien n'égale les goûts artistiques, si ce n'est sa générosité. En nous remettant un exemplaire du programme publié sous son nom, le noble académicien voulut bien nous expliquer dans tous ses détails un projet dont on a beaucoup parlé. Plusieurs fois, en effet, on a annoncé en France que Rome allait tout simplement réimprimer l'édition de Paul V, et qu'une approbation spéciale de Pie IX donnerait à cette œuvre un caractère

[1] *Quelques remarques, etc.*, par M. Duval, p. 131.
[2] Istituzioni di canto fermo. Roma, 1844, in-8°.
[3] Elementi di canto fermo. Girolamo Bottino. Roma, 1843, in-4°.

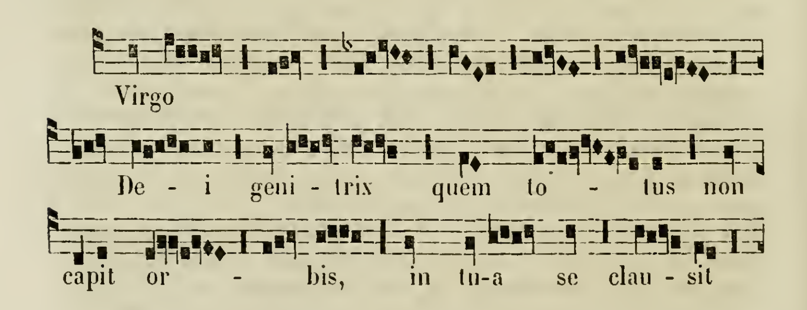
d'universalité. M. le marquis Campana était trop éclairé pour se borner à un plan aussi peu sérieux. « C'est avec les meilleurs manuscrits du Vatican que l'édition de 1614 sera confrontée, » disait la Circulaire de 1856[1]. M. Campana nous donna l'assurance qu'il n'avait point l'intention d'agir autrement; qu'il avait su résister déjà aux offres de service trop empressés de certains musiciens et qu'il attendrait la solution de quelques difficultés dans l'étude des livres anciens, avant d'user de son privilége d'imprimer les livres de chant liturgique pendant cinquante années. Tout ce qui se décide à Rome, même comme entreprise particulière, a un tel retentissement dans la catholicité, qu'on est forcé de réfléchir longtemps avant de faire le premier pas. Pour attacher son nom à une œuvre importante, on veut être sûr que cette œuvre aura l'assentiment des hommes spéciaux, et produira d'heureux résultats.

[1] *Programme pour la réimpression des livres choraux de la liturgie romaine.* « Le très-révérend maître du sacré palais est chargé de nommer une commission qui sera aussi approuvée par Sa Sainteté. Cette commission, composée des hommes compétents en cette matière, repoussant tout système d'innovation et d'arbitraire, et dirigée dans sa marche par cette règle fondamentale qu'il ne s'agit pas ici de créer un chant nouveau, mais de reproduire les chants traditionnels de Rome avec les améliorations dont ils peuvent être susceptibles, étudiera minutieusement la belle édition de Paul V (1614) ainsi que les éditions vénitiennes reconnues les meilleures et les confrontera scrupuleusement avec les mss. du Vatican. Pour donner à cette œuvre difficile l'importance morale et l'encouragement qu'elle mérite, le Saint Père, qui porte un si grand intérêt à tout ce qui peut contribuer à l'avantage et à la dignité de l'Église, comme source aussi de tout bien social, a daigné permettre qu'un si grand travail se fît sous ses auspices, comme il résulte de l'acte de la *privative* de cinquante années, que Sa Sainteté a accordée à un personnage romain, bien digne de figurer dans cette vaste entreprise M. le marquis Campana, etc., etc. »

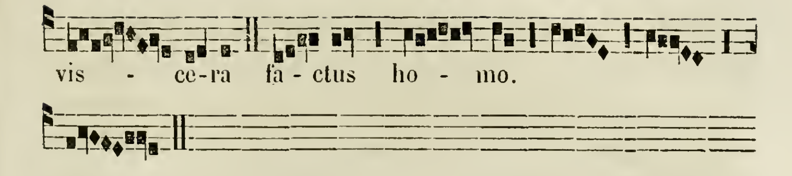
Voilà à quoi se réduit ce projet, auquel les partisans des livres altérés ont cherché à donner une tout autre portée. M. le marquis Campana a reçu, pour cinquante années, le privilége d'imprimer des livres de chant ; on a parlé de reproduire l'édition de Paul V en la confrontant avec les mss. du Vatican. Nous ne disons pas ce qui résulterait de cette confrontation, et combien les éditeurs

Nous ne pouvons pas croire que, la science venant à soutenir ces désirs généreux, l'œuvre de saint Grégoire, dont le Vatican possède de si précieuses copies, ne reparaisse un jour, rajeunie et renouvelée, pour être proposée à la libre adoption du monde catholique.

II. C'est en France, sans contredit, que la question du chant est le plus débattue. Il en est une raison toute simple : le retour à la liturgie de Rome. Malheureusement on ne s'est pas guidé par des principes uniformes dans l'adoption des livres de chœur. Parmi les religieux, les Dominicains ont donné un précieux exemple en imprimant pour leur usage un manuscrit du quinzième siècle qui leur appartenait. Ce livre n'est pas exempt de certaines altérations, mais il donne encore raison pourtant à ceux qui cherchent l'unité dans les manuscrits. Les phrases sont bien observées généralement; et, si l'on avait voulu ne pas s'en tenir à un seul livre, mais le confronter avec d'autres, on serait arrivé bien plus près de la vérité. Tel qu'il est, toutefois, le Graduel des Dominicains français de 1854 est un travail sérieux et utile. Nous en citerons un morceau facile à reconnaître.



seraient étonnés de voir le peu de ressemblance qu'il y a entre les livres de Giovanelli et les anciens textes. Il nous suffit de constater qu'il s'agit ici d'une entreprise tout à fait particulière. Quant à la commission qui devait être nommée par le Maître du Sacré Palais, il n'en a point été encore question.



Les Chartreux ont naturellement gardé leur antique Graduel, avec les neumes grégoriens. Les Bénédictins, en attendant de pouvoir imprimer un chant qui leur appartienne, suivent l'édition de Dijon. La plupart des autres congrégations religieuses ont saisi l'occasion de prendre de nouveaux livres. Les PP. Franciscains, les Maristes, les Prêtres du Saint-Esprit, de Picpus, des Missions étrangères, les PP. Oratoriens, etc., ont adopté l'édition de Reims. Les Prêtres de Saint-Lazare et de Saint-Sulpice suivent, dans leurs maisons, le chant des diocèses où ils sont envoyés.

Pour les diocèses, voici, d'après les renseignements que nous avons recueillis comment les éditions y sont distribuées.

Édition de Dijon : Langres, Troyes, Bourges, Évreux, Périgueux. Elle est répandue depuis longues années dans les diocèses de Saint-Flour, Rodez, Strasbourg, Perpignan, Angoulême, Bordeaux, la Rochelle.

Édition de Digne : Digne, Alger, Fréjus, Montpellier, Carcassonne, Nîmes, Metz.

Édition de Rennes : Rennes, Amiens, Saint-Brieuc, Luçon, Versailles, Poitiers, Vannes, Nevers, Agen, Tours, Valence (?).

Édition de Malines : Cahors.

Édition du P. Lambillotte : Laval.

Édition de Reims : Reims, Cambrai, Sens, Alby, Arras, Soissons, Saint-Dié, Saint-Claude, Limoges, Moulins, Blois, Châlons, Beauvais, le Mans, Bayonne, Modon (Sénégal), Saint-Denis (Réunion).

Dans quelques églises, comme à Besançon, à Rouen, on se dispose à mettre les paroles de la liturgie sur un chant romain peu ancien dans le diocèse. Ailleurs (ce qui est plus défectueux sous le rapport de l'art, et certainement peu conforme aux désirs de Rome), on parle de faire l'application du chant parisien que l'on doit quitter au texte du missel et du bréviaire romains. Le motif que l'on fait valoir, qu'ainsi on ne froissera pas les habitudes du peuple, est plus spécieux que réel. Le peuple ne prend guère de part qu'aux chants de l'ordinaire de la messe (Kyrie, Gloria, etc.), des Psaumes, des Antiennes de la Vierge, de quelques hymnes pour le Salut du Saint-Sacrement; or ces morceaux ne changent point, quelque édition que l'on adopte : on en avait conservé la mélodie partout, malgré l'introduction des Offices modernes. Les autres pièces seront toujours livrées à l'interprétation des chantres seuls.

Cette observation assez simple, mais très-vraie, devrait arrêter ceux qui entreprennent de composer un mélange arbitraire de paroles romaines avec des mélodies qui ne l'ont jamais été.

Nous n'allons pas plus loin, car nous n'avons, dans cet ouvrage, aucune prétention de donner des conseils. Nous nous contentons en terminant d'exprimer le vœu que l'enseignement du chant ecclésiastique soit entrepris sérieusement dans tous les séminaires, comme il commence à l'être déjà dans quelques-uns. Qu'on ne se borne pas à faire chanter avec plus ou moins de goût, sur le premier livre venu, des antiennes et des répons; mais que des cours suivis révèlent aux élèves du sanctuaire l'histoire, la théorie et les beautés mystérieuses du chant grégorien. Tout, dans notre liturgie, est digne de respect; et les arts inspirés par la foi catholique ne sont pas assurément les moins admirables.

Avec des études solides sur la musique de l'Église, le sémina-

riste apprendra à se défier de cette musique profane, légère et énervante, écueil de plusieurs vocations. En quelques années, on trouvera dans chaque diocèse plus d'un prêtre qui comprendra l'intéressante question pour la décision de laquelle, aujourd'hui, on a souvent bien de la peine à former une commission.

Quant à l'exécution du chant, elle s'améliore. Les maîtrises acquièrent de l'importance[1]. Les chœurs des cathédrales, abandonnés encore dans quelques diocèses, qui ont peu de ressources, à deux ou trois voix de basse, possèdent, dans la plupart des autres, des voix de baryton et de ténor, remplissant mieux les conditions imposées par saint Isidore : « *Perfecta vox est* alta, *suavis et clara.* » On a compris que chanter plus fort, ce n'est pas chanter plus convenablement, comme le disait déjà Gui d'Arezzo d'une manière assez plaisante :

> Cæterum tonantis vocis si laudent acumina,
> Superabit philomelam vel vocalis asina[2].

Les instruments d'accompagnement sont avantageusement modifiés aussi. Nous ne sommes plus à l'époque où l'auteur d'une méthode de Serpent pourrait inviter ses confrères à venir consulter « le sieur Lunet, serpent de Notre-Dame, qui fait l'admi-

[1] A Paris, une école spéciale de musique religieuse a été fondée, par le ministre des cultes, sous la direction de M. Niedermeyer, pour élever des maîtres de chapelle et des organistes. Les noms des membres du comité de surveillance pour cette année, disent assez la considération que les amateurs de musique sérieuse et de plain-chant peuvent accorder à cette fondation. Ce sont MM. le prince de la Moskowa, président, qui vient d'être malheureusement enlevé aux arts; J. d'Ortigue; L. Dietsch, maître de chapelle de la Madeleine; Schmitt, organiste de Saint-Sulpice; Abel; Niedermeyer; A. Rabuteau, secrétaire. *La Maîtrise*, journal de musique religieuse, auquel nous empruntons ces noms, continuera, nous l'espérons, et développera les saines doctrines du chant de l'Église, que la cessation de la *Revue* de M. Danjou laissait sans organe spécial en France.

[2] *Prolog. Rhythm.* Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 25.

ration dans le genre du serpent[1]. » Ce *désastreux engin*, comme l'a appelé M. Danjou, a définitivement disparu. On entend les derniers ophicléides, et bientôt on ne verra plus régner dans le chœur que le violoncelle et l'orgue.

Ce qui est certain, c'est que le mouvement est donné : la musique ecclésiastique est le sujet de nombreuses études. Qu'on le veuille ou non, la lumière se fera tout entière sur cette partie si belle des monuments que l'antiquité chrétienne nous a légués. Peut-être en serons-nous les heureux témoins; peut-être le Seigneur voudra-t-il ajouter ce lustre à la gloire du Pontife qui a déjà relevé tant de grandes ruines et obtenu tant de résultats dans l'œuvre de la restauration de notre sainte liturgie. Puissent les peuples catholiques unir un jour, en parlant des mélodies sacrées, les noms vénérés de saint Grégoire et de Pie IX!

[1] « Si tous les serpents allaient journellement consulter le sieur Lunet, de Notre-Dame, qui fait l'admiration dans le genre du serpent, et entendre les sieurs Gazet, des Saints-Innocents, Fournier, de Saint-Germain, et quelques autres que je donne pour exemple, comme étant de grands musiciens, il leur serait facile, avec leurs leçons, de parvenir à jouer proprement, juste et sans variations. » *Nouvelle méthode ou Principes raisonnés du plain-chant dans sa perfection, tirés des éléments de la musique, contenant aussi une méthode de serpent, pour ceux qui veulent en jouer avec goût*, etc., par M. Imbert, de Sens, serpent de Saint-Benoît. A Paris, 1780, in-12 (pages v, vi).

POST-SCRIPTUM

DE LA DERNIÈRE BROCHURE DU P. DUFOUR.

On achevait l'impression de ce travail, plusieurs fois interrompu déjà pour des causes étrangères à notre sujet, lorsqu'a paru la brochure suivante : « Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte, de la Compagnie de Jésus, et publiés par le P. Dufour, de la même Compagnie ; Examen des principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par M. l'abbé Cloët, dans les *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte.* — Paris, Adrien Le Clere, in-4°, 64 pages. »

Nous avons parcouru « ce Mémoire » avec attention, et nous rendons hommage à la promptitude et à l'habileté que le P. Dufour a déployées dans sa défense. Il a pour la polémique un avantage de position que nous ne pouvons que lui envier : il est membre d'une société religieuse. Avec les ressources qu'offre la vie de communauté il est plus facile de mener en peu de temps un ouvrage à bonne fin. Toutefois nous regrettons que le respectable jésuite n'ait pas pris le loisir d'éliminer de son travail certaines expressions qui tendent à faire supposer, chez ceux de ses adversaires qu'il nomme, des sentiments et une tactique peu convenables à leur caractère. Nous ne voyons pas pourquoi on dirait que « deux ecclésiastiques, » l'un du Nord, l'autre du Midi, qui n'au-

ront peut-être jamais de relation, « se chargent de prémunir l'Église de France contre le travail du P. Lambillotte » (2e page de la préface) ? Ne peuvent-ils pas simplement exprimer leur manière de voir, chacun de son côté, sur une œuvre qu'ils jugent défectueuse, sans avoir l'intention d'appeler l'Église de France à ce débat plus ou moins important? N'aurait-il pas encore été à propos de faire disparaître des phrases comme celle-ci : (p. 55) « ... Je ne croirai jamais que M. Cloët eût réfléchi là-dessus, quand il écrivait son chapitre VIII. J'aime mieux penser qu'on ne lui en donnait pas le temps... » Le lecteur impartial sera choqué de ces insinuations, et de quelques traits analogues qu'il rencontrera dans le « Mémoire. » Nous ne les aurions peut-être pas relevés, pour ce qui nous regarde, quoique nous en ayons tout droit; mais, vis-à-vis de M. le doyen de Beuvry, ils nous paraissent être un peu trop loin de leur place.

Venons à l'objet même de la discussion. Il est bien évident que nous ne ferons qu'indiquer la marche suivie par l'auteur : nous ne voulons pas ajouter un second livre au premier. Le P. Dufour s'est efforcé de répondre aux observations qui avaient été faites et sur le fond et sur la forme du chant *restauré* par le P. Lambillotte.

Pour ce qui regarde le fond, le P. Lambillotte est accusé d'avoir fait de nombreuses suppressions dans le texte grégorien fourni par les manuscrits. Ce reproche est d'autant plus accablant que le R. P. avait lui-même exigé la conservation intégrale des mélodies antiques comme élément essentiel de toute restauration. Le P. Dufour, ne pouvant nier un fait aussi évident, convient que son respectable prédécesseur s'est contredit. Il apporte pour première excuse l'axiome : *errare humanum est*. Puis il cherche à expliquer ce changement d'idée chez le P. Lambillotte, par les mêmes raisons que nous avons déjà exposées dans

notre livre. Il est certains passages de M. Cloët cependant, pour lesquels nous devons faire connaître la réponse du P. Dufour, puisque nous les avons cités. « On me demande, dit l'auteur du Mémoire (p. 8), comment j'ai pu connaître, en fait de neumes prolongés, le goût et la sympathie des fidèles, puisque depuis trois cents ans on chante partout des mélodies réformées. On ajoute, dix lignes plus bas, que les Graduels rémo-cambraisiens, édités depuis 1851, sont exécutés en bon nombre de diocèses. — La réponse n'est pas loin de la question. » Il nous paraît, à nous, que la réponse suggérée par le P. Dufour est même trop près de la question : c'est la question tout simplement.

Du reste, ce genre d'argumentation n'est pas étranger à notre honorable contradicteur : il aime assez à citer l'autorité du P. Lambillotte en faveur du P. Lambillotte lui-même. « Pense-t-on, dit-il (loc. cit.), que le P. Lambillotte, explorant l'Europe catholique, n'y ait pas rencontré quelques lumières sur ce point? Croit-on que, dans ses longues conférences avec les ecclésiastiques et les religieux amateurs des chants liturgiques, il n'ait pas songé à s'enquérir de leur pensée sur l'opportunité d'une reproduction intégrale des vocalises grégoriennes? C'est donc en vain qu'il a pris tant de peine pour élargir son horizon, etc... » Un peu plus loin (p. 13), expliquant les procédés d'abréviation de son vénérable confrère, il ajoute : « A l'aide d'un registre bien précieux, où toutes les pièces anciennes sont rangées par espèces et par modes, le P. Lambillotte cherchait, après avoir mûrement médité son texte, la mélodie que le sens et l'analogie lui indiquaient, et j'ose dire, après une longue étude des nouveaux offices préparés de sa main, qu'il a souvent rencontrée avec un rare bonheur. » Enfin, à la page 40, on lit encore : « En faisant sur son livre les corrections autorisées par les nouveaux monuments découverts, il négligeait

trop le soin d'en marquer la provenance... Aussi, bien qu'il puisse m'être difficile et même impossible de dire précisément, en tel ou tel cas particulier, par quel manuscrit est autorisée telle leçon suivie, il reste en faveur de sa légitimité une présomption, disons mieux, une conviction qui, j'ose le dire, pèsera toujours un peu plus dans l'opinion des hommes éclairés que les remarques de ceux qui n'ont pas eu à leur disposition les mêmes ressources que lui. » Ce langage ne justifie-t-il point le mot que M. Cloët prête au P. Dufour, comme dernière réponse à plusieurs difficultés : « Le maître l'a dit, ἀυτὸς ἔφη [1]. »

Parmi les accusations portées contre la forme grégorienne adoptée par le P. Lambillotte ; il en est deux auxquelles le P. Dufour répond plus longuement : ce sont celles qui regardent l'accentuation des mots et la traduction des neumes, considérées comme éléments du rhythme. Si M. Cloët a l'intention de répliquer, ce que nous ne saurions dire, il ne lui sera probablement pas bien difficile de montrer le peu de solidité d'arguments qu'enveloppe un certain entourage scientifique. Le P. Dufour, en effet, n'a rien négligé de ce qui pouvait faire impression sur un lecteur peu attentif : abondance de notes au bas des pages, renvois à de nombreux auteurs à propos des questions les moins importantes, grand luxe de citations grecques ; il a l'air d'attendre que la plupart des lecteurs, *pour l'amour du grec*, embrassent ses idées, ou du moins les adoptent avant de les lire, d'après

[1] Le P. Dufour a cru utile de relever, avec assez d'ironie, un changement d'accent sur le premier de ces deux mots grecs dans le livre de M. Cloët. Il nous semble que des minuties pareilles accusent moins de science que d'inquiétude et de préoccupation. En parcourant les mots qu'il a cités lui-même, le docte professeur ne pourrait-il donc pas découvrir encore des erreurs de typographie? Ainsi il écrit, page 18 : χεχυμένα ἄσματα..., etc. Pour nous, nous laissons les observations de ce genre aux *correcteurs d'épreuves*.

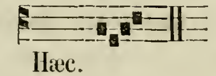
l'adage prêté par lui à ses adversaires, *Græcum est, non legitur*. C'est sans doute dans ce but qu'il a passé son temps et employé une page de son livre à mettre sur le chant de l'*Hæc dies* quelques vers de Philoctète. On ne voit guère l'opportunité de cette citation classique [1].

Nous nous bornons à une seule observation sur toute cette théorie de l'accentuation, et de la traduction de certains neumes : c'est que la pratique ne paraît pas malheureusement concorder avec elle. On le comprend, pour des questions de ce genre il faudrait de nombreux exemples, et ce n'est pas ici le cas de les apporter. Le P. Dufour répond que les citations faites par M. Cloët ne sont pas prises dans des circonstances identiques, et que l'accentuation d'un mot varie avec sa position. C'est possible; cependant nous engageons le lecteur à vérifier les textes que nous avons cités nous-même (page 156 et 157), et il trouvera le même mot accentué de deux ou trois manières, sans que sa position ait changé.

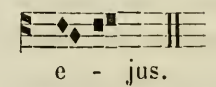
De même, la raison par laquelle le P. Dufour justifie son vénérable confrère d'avoir traduit, comme il l'a fait, le signe neumatique appelé *clivis* peut s'appliquer à certains exemples; mais, si l'on prend seulement un ou deux morceaux du Graduel et qu'on les compare entre eux, on verra ce même signe traduit de diverses manières dans de semblables cas. Ainsi, dans le seul morceau *Hæc dies*, tant de fois corrigé par l'éditeur, on voit encore la même

[1] A propos de ce morceau de chant que nous avions analysé dans notre *Simple Réponse*, le P. Dufour abuse d'une note dont nous l'avions accompagné. « Nous devons, disions-nous, les principaux détails de cette analyse *aux conseils* d'un religieux aussi modeste qu'instruit. » Notre honorable contradicteur parle « d'analyse poétique communiquée à M. Bonhomme » (p. 7), de « document communiqué, etc. (p. 31). » La vérité est qu'*un religieux*, membre d'une société illustre, nous engagea à analyser ce morceau. Mais il n'y a pas un mot de notre *Réponse* qui nous ait été *communiqué*, si nous ne l'avons placé entre guillemets. Il n'entre pas dans nos habitudes d'emprunter sans le dire.

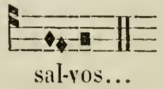
clivis du manuscrit de Saint-Gall, traduite tantôt par deux losanges, tantôt par deux carrées. Les quatre dernières notes du premier mot, *Hæc*, sont indiquées dans le manuscrit par une *clivis* brève, suivie d'un *podatus*. Le P. Lambillotte traduit chacun de ces signes par deux carrées.


Hæc.

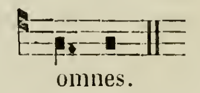
Dans le même morceau, le mot *ejus*, commence également dans le manuscrit par une *clivis* brève et un *podatus* : le P. Lambillotte les rend cette fois par deux losanges et deux carrées :


e - jus.

Six pages du « Mémoire » sont employées à démontrer que la *clivis* brève équivaut pour la valeur temporaire à la plique descendante, c'est-à-dire que et valent également un temps. Cela prouve-t-il que l'on peut les rendre l'une par l'autre et qu'on a le droit de traduire (page 10 du Graduel) le mot *salvos*, qui commence par une plique descendante, de cette manière :

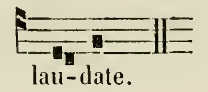

sal-vos...

tandis qu'à la page 84, dans le verset *Laudate*, le mot *omnes*, qui porte également une plique, est rendu de cette autre façon :


omnes.

Nous ne posons point de théorèmes ni de problèmes de ma-

thématiques, comme le R. P. Dufour[1]; mais il nous semble qu'on ne saurait inférer de ce que l'on a deux sommes égales pour le total, qu'elles doivent être composées de quantités absolument semblables. Si 2 et 2 valent 4, 3 et 1 valent 4 aussi. Deux signes neumatiques peuvent représenter *un temps*, puisque l'on veut parler de temps, et se traduire néanmoins tout différemment l'un de l'autre. De plus, en supposant que la plique descendante et la *clivis* brève pussent se rendre dans un temps de la même manière, on n'aurait pas le droit de l'interpréter par deux carrées valant deux temps, comme dans le même verset *Laudate*, où ce mot, commençant par une plique descendante, est ainsi traduit :



Des remarques analogues peuvent être faites aisément pour le *podatus* et la *plique ascendante*.

Dans les exemples qu'il a apportés pour justifier son accentuation, le P. Dufour aurait peut-être dû emprunter un peu plus au langage prosaïque et réserver davantage les citations en style métrique.

Il aurait pu aussi contrôler un peu mieux ces mêmes exemples : il ne lui aurait pas échappé, à lui *qui a tenu la férule* (p. 16), de copier naïvement (p. 19) la leçon prosodique suivante :

Quĭbŭs ŏ-cĕ | ānūs... ||

Nous n'irons pas plus loin. Les indications sommaires que nous venons de tracer suffiront sans doute pour faire com-

[1] Voir p. 39 du « Mémoire » un problème ridicule que le P. Dufour oppose, entre autres arguments, à la théorie de M. Cloët sur le rhythme.

prendre au lecteur que nous maintenons les faits relatifs aux chants du P. Lambillotte, avancés dans le cours de notre ouvrage. Nous rappelons surtout ce que nous avons dit de l'exécution de ce chant.

A ce propos, nous n'osons pas vraiment priver nos lecteurs d'une anecdote que le P. Dufour n'a pas dédaigné d'écrire avec une certaine complaisance. Elle tendrait à prouver que, si l'on ne parvient pas souvent à exécuter les mélodies grégoriennes du P. Lambillotte, cela doit tenir à la mauvaise volonté qu'on y apporte. Assurément nous ne faisons pas grand cas des anecdotes en général; car, si nous les prenions pour des raisons, nous aurions pu en rapporter, à propos de la musique et du plain-chant du R. P. jésuite, quelques-unes peut-être plus piquantes que celle-ci. Quoi qu'il en soit, écoutons :

« ..... Les détails nous ont été racontés par un témoin auriculaire digne de toute croyance. Un jeune écrivain, partisan dévoué jusqu'à l'enthousiasme du chant rémo-cambraisien, et adversaire déclaré des travaux du P. Lambillotte, accourt dans un grand séminaire, se promettant de faire partager aux directeurs et aux élèves ses sympathies et peut-être ses aversions. Un cercle d'auditeurs attentifs se forme bien vite autour de l'honorable envoyé. On l'invite à faire entendre quelques-uns de ces chants dont il raconte tant de merveilles. Il cède, et, de sa voix la plus sonore, la plus émouvante, il déclame sur le rhythme du discours quelques passages choisis. L'assemblée admire et félicite le soliste, non sans émettre quelques doutes sur la possibilité d'une telle exécution par un ensemble de choristes.

« Mais la cause n'est pas instruite tout entière. Il faut, pour éviter au moins un vice de forme, que le P. Lambillotte soit re-

présenté devant les arbitres. La justice veut aussi que la même voix interprète ses mélodies, pour que les deux systèmes apparaissent entourés du même prestige.

Que ne peut la *faveur* sur la *voix* des mortels!

« Cet organe, tout à l'heure si moelleux et si flexible, est devenu tout à coup âpre et cahoteux; l'expression disparaît, l'aisance fait place à la *rigueur;* une mesure martelée morcelle impitoyablement les membres de la mélodie. Il semblait, suivant l'expression du témoin, que les phrases étaient *hâchées* à coups de *sabre*.

« La surprise est générale. — Voilà donc ces chants si prônés, à la restauration desquels un religieux [1] a consacré tant de veilles? Les voilà, n'en doutez pas, les voilà tels qu'on les exécute d'après sa méthode. Pourquoi délibérer plus longtemps? L'assemblée ne délibère plus; elle a compris, dès la première note, que l'avocat le plus habile ne peut mettre la même éloquence au service des deux parties (p. 50). »

Telle est l'histoire du P. Dufour. « Je n'examinerai pas, dit, en lisant cette page, un autre témoin, si la réunion dont parle le P. jésuite fut provoquée par le *jeune écrivain*, ou demandée expressément par une lettre de l'évêque du lieu; mais le spirituel narrateur n'a certainement pas achevé son récit. Il faut le reprendre et le finir.

[1] « Un religieux... » Le P. Dufour a l'air de faire entendre que ce titre seul doit faire pencher la balance en faveur du P. Lambillotte. A la page 57, il semble faire un tort à ceux qui se permettent de le combattre, de ce qu'ils ne portent pas un titre équivalent : « Je sais, dit-il, un vicaire qui s'apprête à prouver que le P. Lambillotte n'a rien compris à quoi que ce soit, etc. » Comme si la qualité de vicaire était un préjugé défavorable. Ces sentiments de notre honorable adversaire ne rentrent-ils pas un peu dans ceux que Bacon appelait : *idola tribus?*

« *La surprise est générale :* l'assemblée, doutant qu'on lui traduisît le chant du P. Lambillotte avec la même impartialité que celui de l'édition de Reims demanda aux partisans du P. jésuite de faire entendre ses mélodies. On essaye, mais en vain; cela n'est possible à aucun d'eux. Les séminaristes avaient été convoqués à cette réunion. Indifférents à la querelle, ils étaient d'excellents sujets pour l'épreuve demandée. Eh bien ! ces mêmes séminaristes, qui venaient de chanter très-convenablement les graduels rémo-cambraisiens, quand il fallut en venir à l'œuvre du P. Lambillotte, trébuchèrent dès les premières notes, et s'arrêtèrent découragés. On dut se séparer, continue le témoin, et les auditeurs impartiaux tirèrent cette conclusion, que, si le chant de Reims était difficile, du moins il avait des beautés, tandis que celui du P. Lambillotte, s'il n'était pas beau, était certainement inexécutable. »

Nous désirons, en tout ceci, n'avoir rien dit de trop pour notre honorable contradicteur. Certaines paroles, en effet, qui terminent son livre ne nous rassurent pas entièrement sur les conséquences que pourraient avoir pour lui des débats plus prolongés. « Je ne sais, dit-il, si la lecture, vraiment pénible à un religieux, de tout ce qu'on a écrit d'étrange en cette matière m'a fait misanthrope avant le temps... » Nous nous arrêtons. S'il est réellement un temps où un tel désagrément doive arriver, nous ne voudrions pas nous reprocher d'en avoir hâté la venue. C'est sur les doctrines, et non sur le caractère des auteurs, que portent nos observations.

FIN.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Note A.

A MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE D'ARRAS.

PIUS PP. IX.

VENERABILIS FRATER, SALUTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM.

Gaudium sane ingens quo affectus es, Venerabilis Frater, cum Romanæ Liturgiæ usum tam facile in Atrebatensi ista Ecclesia tua restitueres, quam supremæ huic Petri Cathedræ, Nobisque ipsis et necessitudine et observantia fecisti idcirco conjunctiorem, nunc Te urget ac stimulat ut nihil omittas eorum quæ ad conservandam Liturgiam ipsam, et Ecclesiæ Romanæ usus istic tuendos, quoquomodo conducere videantur. Pastoralem idcirco Instructionem, quam de ecclesiastico cantu mox edidisti in lucem, libenti animo accepimus, unaque ex Tuis litteris die duodecima Julii proximi datis jucundissime intelleximus nihil Tibi magis cordi esse quam regulis ea etiam in re, et traditionibus Romanorum Pontificum Decessorum Nostrorum adhærere. Jam biennium est, ex quo, ut scribis, in Cathedrali Tuo isto templo is Concentus Gregorianus, communi omnium Tuique præsertim gratulatione et plausu adhibetur, quem affirmas fuisse Graduali et Antiphonario ab Parisiensi typographo Lecoffre in lucem publicam editis, novissime restitutum. Et vero Nos Tuo ejusmodi studio, sollicitudini et alacritati non possumus, Venerabilis Frater, non vehementer gratulari, atque una Tecum confidimus quod opus bonis adeo successibus inchoatum, perfectum subinde, expletumque omnibus suis partibus sit futurum. Cœlestium omnium bonorum auctorem et largitorem Dominum suppliciter obsecramus, ut hæc jugiter super Te et creditum vigilantiæ Tuæ gregem benignus multiplicet ac tueatur. Quorum auspi-

cem Nostræque in Te singularis caritatis testem adjungimus Apostolicam Benedictionem, quam Tibi ipsi, Venerabilis Frater, atque omnibus Tuæ istius Atrebatensis Ecclesiæ Clericis, Laicisque Fidelibus universis effuso cordis affectu peramanter impertimur.

Datum Romæ, apud S. Petrum, die 23 Augusti An. 1854, Pontificatus Nostri anno IX.

PIUS PP. IX.

A NOTRE CHER FILS JACQUES LECOFFRE

LIBRAIRE A PARIS.

PIUS PP. IX.

DILECTE FILI, SALUTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM.

Elegantissimum Gradualis et Antiphonarii exemplar perlatum ad Nos dono fuit, una cum Litteris eximiæ pietatis et observantiæ sensibus refertis, quas hac occasione scribere ad Nos voluisti. Cum tibi meritas, Dilecte Fili, pro pulcherrimo munere gratias persolvimus, studium tibi ipsi maxime gratulamur, quo Gregoriani cantus scientiam ad Ecclesiæ utilitatem excitare, ejusque pretium augere contendis. Cœptis ejusmodi, quibus jam nunc plurimum laus Episcoporum istic obtigit singularis, non deerunt, ut confidimus, eorum maxime suffragia, qui jamdiu cupiunt, imo laborant quo demum Gregoriani Concentus in majestatem pristinam ac perfectionem restituantur. Nos interea de alacritate tibi plurimum gaudemus, Dilecte Fili, qua ad eos edendos libros incumbere decrevisti, quibus Romanæ Ecclesiæ ritus et cæremoniæ una cum germana ejus doctrina strenue propugnentur. Perge hoc eodem animo Religioni et Ecclesiæ utilem navare operam, ac stimulus tibi sit Apostolica Benedictio, quam omnis auspicem gratiæ cœlestis intimo paterni cordis affectu tibi ipsi, Dilecte Fili, amanter impertimur.

Datum Romæ, apud S. Petrum, die 23 Augusti An. 1854, Pontificatus Nostri anno IX.

PIUS PP. IX.

Note B.

LETTRE DE MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE D'ARRAS

A SA SAINTETÉ LE PAPE PIE IX.

Très-Saint Père,

C'est un signe bien consolant à voir que le travail constant qui s'opère dans la société chrétienne, surtout en France, pour faire arriver toute chose à l'Unité catholique. Cette tendance des esprits est la même au fond, à des degrés divers, dans tous nos diocèses. Toutefois, pour certaines questions secondaires, elle diffère dans les moyens qu'on emploie et dans les directions que l'on suit. Il en résulte que sous ce rapport les divergences se compliquent, et qu'ainsi l'unité pourrait devenir de plus en plus difficile.

C'est là ce qui a lieu notamment en ce qui concerne le *Chant de l'Église*, dont l'uniformité est si désirable, aussi bien que celle des cérémonies. On persuadera difficilement aux peuples que des diocèses qui ne s'entendent pas dans cette partie si sensible et si saisissable du Culte public sont revenus à la même liturgie, et, aujourd'hui que la facilité des voyages permet de faire plus fréquemment cette comparaison, les hérétiques et les mauvais chrétiens en profitent pour affirmer aux ignorants et aux faibles que l'unité de l'Église catholique est une prétention sans fondement, puisque nous ne pouvons pas nous accorder sur les choses les plus faciles.

Quelque futile que soit ce raisonnement en lui-même, il suffit qu'il fasse une impression sérieuse sur les masses pour qu'on ne puisse pas le dédaigner. Je sais que plusieurs de Nos Seigneurs les Archevêques ou Évêques de France, pénétrés de ces considérations, se sont adressés au Saint-Siège pour obtenir à cet égard une règle de conduite.

On veut donc l'unité dans le chant de l'Église, et ce résultat est pour le moins très-désirable, à raison de la frivolité du siècle et du besoin de liens extérieurs nouveaux pour retenir tous les fidèles dans l'union d'un même culte et d'une même foi, au milieu des principes de désunion et de dissolution qui les travaillent.

Or comment arriver à l'uniformité dans le chant de l'Église ? D'abord

ce ne sera pas par la musique moderne. Quelque idée qu'on s'en fasse, quelque estime qu'on en ait, on comprend qu'elle ne peut jamais devenir l'expression de la prière publique par l'union de toutes les voix dans les assemblées chrétiennes; et, du reste, en France, elle n'est considérée même par ses partisans que comme l'ornement très-exceptionnel de nos grandes fêtes, et les laïques aussi bien que les prêtres veulent unanimement pour l'usage habituel de l'Église le *Plain-chant* avec sa tonalité spéciale.

Maintenant, quel plain-chant choisir? Toute la question est là, et c'est ici que les avis se partagent, se contredisent, se combattent.

Il y a pourtant d'abord une seconde exclusion qu'à notre avis on ne peut se dispenser de faire, c'est celle des systèmes nouveaux et des compositions particulières. Il est sûr que des systèmes nouveaux seraient défectueux, et il est sûr que des compositions particulières ne seraient jamais acceptées par le plus grand nombre des diocèses.

Les systèmes nouveaux seraient défectueux, parce qu'ils ne pourraient être conçus que par des hommes épris surtout des charmes de la musique moderne et qui voudraient soumettre le plain-chant à ses règles, pour la mélodie aussi bien que pour l'harmonie. Or c'est absolument comme si l'on voulait combiner deux idiomes différents pour en faire une langue mixte : évidemment il ne sortirait de ce travail qu'une langue ridicule ou barbare qui ne plairait à personne.

Un de nos poëtes a dit :

Chacun pris dans son air est agréable en soi (Boil.)

La musique a ses grâces particulières qu'il faut lui laisser, nous venons de la mettre hors de cause. Mais le plain-chant, le vrai plain-chant, tel qu'il a été ou conçu, ou reproduit, ou adapté à la liturgie catholique par nos pères, a bien aussi son mérite incontestable et, selon quelques-uns, très-supérieur : c'est donc ce mérite qu'il faut étudier, dégager et mettre en relief. C'est le seul système qui semble pouvoir être avoué par la sagesse en même temps que par la science.

Tout autre serait, d'ailleurs, une conception particulière et par cela même sans crédit. Chacun serait en droit d'y opposer ses goûts et ses convictions personnelles : l'Église ne pourrait l'accréditer en aucune manière, attendu qu'Elle ne se prononce jamais sur des opinions indifférentes; de sorte que l'Unité n'aurait gagné à cette innovation qu'une variété de plus.

Si donc les compositions particulières et les systèmes nouveaux doivent

être écartés, à quoi nous rattacherons-nous? Très-Saint Père, si Votre Béatitude le permet, nous nous rattacherons à une chaîne sûre, catholique, et qui, de ce côté, n'est pas plus brisée qu'ailleurs, *à la tradition*. Or, sur ce point, je demande à Votre Sainteté la permission d'affirmer trois propositions : 1° Que cette tradition existe; 2° qu'elle est déjà certainement retrouvée, au moins quant aux principes généraux et à tout l'ensemble du système; 3° que le Saint-Siége peut être humblement supplié d'ordonner, avant tout, la continuation de ces recherches si précieuses et si fondamentales.

1° On a longtemps cru que le chant de saint Grégoire était définitivement perdu et n'avait laissé ni monument ni traces parmi nous; et, comme le plain-chant, tel qu'on l'exécutait dans nos églises depuis plusieurs siècles, n'avait plus rien des effets ravissants attribués aux mélodies grégoriennes, on en concluait qu'il fallait ou se contenter d'un chant sans valeur ou chercher autre chose. De là tous ces essais tentés chez nous et ailleurs ; de là, tantôt ces *chants figurés* qui ne sont qu'un genre faux et mesquin. tantôt ces orchestres qui n'amènent trop souvent que de la dissipation, sinon du scandale.

Mais des découvertes providentielles ont fourni, depuis quelques années, la certitude que les chants sacrés des premiers âges de l'Église étaient enfouis dans nos bibliothèques sous des signes que l'étude pouvait arriver à comprendre. La confrontation de manuscrits appartenant tous aux grandes et antiques époques où la foi dominait le monde entier, mais différents par leur origine et par leur notation, a fait voir clairement qu'ils transmettaient un seul et même système, et que ce système ne pouvait être que la pensée même de saint Grégoire.

2° A-t-on retrouvé, pour cela, toutes les délicatesses et toutes les perperfections de ce chant de l'assemblée sainte qui faisait verser tant de larmes à Augustin encore pécheur? Non; et peut-être il sera difficile de les retrouver toutes, attendu qu'elles se conservaient surtout dans l'oreille des peuples, et que les signes qui les indiquent n'étaient, pour ainsi dire, destinés qu'à les rappeler à ceux qui les savaient déjà.

Mais, si l'on n'a pas tous les détails, on est, dès aujourd'hui, très-fixé déjà sur les points essentiels : 1° sur la tonalité, qui est bien celle de notre plain-chant actuel; 2° sur le rhythme, qui, au contraire, en diffère tout à fait, et qui donne au chant ancien une expression, une éloquence, je dirais presque une poésie, dont on n'avait plus le soupçon, même dans les chœurs d'ailleurs si bien montés de nos cathédrales; 3° enfin, sur les neumes, que plusieurs voudraient proscrire sans pitié, précisément parce

qu'ils n'en ont jamais eu l'intelligence, parce que, tels que nous les exécutions, ils n'étaient pas supportables, mais qui, bien compris et bien rendus selon les manuscrits du moyen âge, sont peut-être la partie la plus religieuse et la plus émouvante du chant catholique.

Si donc, dans l'espace de moins de dix ans, on a pu se fixer avec certitude sur ces points capitaux, ne peut-on pas espérer que des études plus prolongées et plus approfondies amèneront d'autres découvertes aussi précieuses et aussi certaines?

3° Dans cet état de choses, est-ce une témérité de demander humblement et instamment au saint-père que Sa Sainteté veuille bien, dans sa très-haute sagesse, s'abstenir d'approuver aucune édition actuelle quelconque, même celle qui résulte des manuscrits dont je viens de parler, quoique, dans ma conviction, elle soit très-supérieure aux autres? Le saint-siége ne pourrait-il pas se borner à louer le zèle de ceux qui étudient profondément toutes les traditions de l'Église, en se félicitant des découvertes qu'ils auraient pu faire sur le chant grégorien, en les exhortant à poursuivre leur travail avec la même ardeur et le même esprit de foi?

Il me semble que l'Église ne peut, dans aucun cas, être compromise par cet encouragement paternel, qui, sans être décisif, arrêterait des prétentions malheureuses, hélas! et des spéculations coupables, et préparerait, au moins de loin, l'uniformité, en dirigeant toutes les recherches et toutes les études vers la source la plus pure et la plus riche.

Je suis, avec la plus profonde et la plus affectueuse vénération,

Très-Saint Père,

de Votre Sainteté,

le très-humble, très-obéissant serviteur et très-dévoué fils,

† PIERRE-LOUIS,
Évêque d'Arras, de Boulogne et de Saint-Omer.

Arras, le 9 octobre 1856.

BREF DE SA SAINTETÉ LE PAPE PIE IX

A MONSEIGNEUR PARISIS, ÉVÊQUE D'ARRAS

PIUS PP. IX.

Venerabilis Frater, salutem et apostolicam benedictionem.

Dilectus filius presbyter Julius Bonhomme, obsequentissimas tuas Nobis reddidit litteras die 9 proximi mensis octobris datas, ex quibus non mediocrem jucunditatem percepimus. Namque ex iisdem litteris novimus quantopere cupias, Venerabilis Frater, ut ecclesiasticus, seu, ut vulgo dicitur, Gregorianus cantus in Galliæ ecclesiis instauretur, quo sacræ liturgiæ æquabilitas in rebus omnibus majorem in modum undique eluceat. Nos certe maxima affecti consolatione propterea quod fere omnes Galliæ diœceses juxta Nostra desideria Romanæ Ecclesiæ liturgiam amplexæ sunt, vel maxime exoptamus, ut commemoratus etiam ecclesiasticus cantus istic rite restituatur, et adhibeatur. Quocirca meritas illis omnibus deferimus laudes, qui eorum curas, labores, et studia in hac re præstanda sedulo, diligenterque impendere glorientur. Habes, Venerabilis Frater, quid in præsentia tibi de ejusmodi negotio respondendum existimavimus, dum hac occasione libentis-

PIE IX PAPE.

Vénérable Frère, salut et bénédiction apostolique.

Notre bien-aimé fils, le prêtre Jules Bonhomme, Nous a remis votre très-respectueuse lettre, du 9 octobre dernier, qui Nous a fait éprouver une bien grande joie; car Nous y avons vu avec quelle ardeur vous désirez, Vénérable Frère, que le chant ecclésiastique, vulgairement dit grégorien, soit restauré dans les églises de France, afin que l'unité de la sainte liturgie soit plus clairement manifeste à tous, en toutes choses. Certainement c'est pour Notre cœur une très-grande consolation que presque tous les diocèses de France aient, selon Nos intentions, adopté la liturgie de l'Église romaine; mais Nous désirons très-vivement aussi que ce chant ecclésiastique, dont il est question, y soit religieusement restitué et mis en usage. C'est pourquoi Nous donnons les louanges qu'ils méritent à tous ceux qui se font gloire de consacrer avec zèle et conscience leurs soins, leurs travaux et leurs études au fidèle accomplissement de cette œuvre. Voilà, Vénérable Frère, ce que, pour

le moment, Nous avons cru devoir vous répondre sur ce sujet, et Nous saisissons avec empressement cette occasion pour vous donner un nouveau témoignage et une pleine assurance de l'affectueuse et particulière estime que Nous vous portons en Notre-Seigneur. Et Nous voulons que vous en ayez pour gage la bénédiction apostolique, que Nous envoyons avec amour à vous, Vénérable Frère, et à tout le troupeau confié à vos soins.

Donné à Rome, à Saint-Pierre, le 24e jour de novembre 1856, onzième année de notre pontificat.

Pie IX, pape.

sime utimur, ut denuo testemur, et confirmemus præcipuam, qua te in Domino prosequimur benevolentiam. Cujus quoque pignus esse volumus Apostolicam benedictionem, quam tibi ipsi, Venerabilis Frater, et gregi tuæ curæ commisso peramanter impertimus.

Datum Romæ, apud Sanctum Petrum, die 24 novembris, anno 1856, pontificatus nostri anno undecimo.

Pius PP. IX.

Note C.

L'authenticité du manuscrit de Saint-Gall, découvert par MM. Sonnleithner et Kiesewetter, et édité par le P. Lambillotte, est encore sujette à discussion. Tout récemment, un religieux bénédictin, dom Anselme Schubiger, maître de chapelle à l'abbaye d'Einsiedeln (Suisse), a engagé sur ce sujet avec le P. Dufour, défenseur du P. Lambillotte, une polémique intéressante. Nous ne pouvons nous dispenser d'en dire un mot au lecteur.

Dans une lettre publiée en France au mois de décembre 1856, et réimprimée en avril 1857, dom Schubiger nie l'authenticité du fameux manuscrit. — « Nous sommes à même de pouvoir affirmer, dit-il, que le manuscrit de Saint-Gall (n° 359) n'est pas l'Antiphonaire que le chantre Romanus apporta de Rome à Saint-Gall. » Il en donne deux raisons principales, la première, c'est que les caractères graphiques du manuscrit n'ont rien qui

puisse le faire attribuer au huitième siècle, et qu'au contraire il ressemble singulièrement aux livres du dixième siècle; la seconde, c'est que, après le graduel des saints Innocents, le manuscrit contient le commencement d'une séquence qu'on s'accorde à regarder comme l'œuvre de saint Notker, et saint Notker est mort au commencement du dixième siècle; l'Antiphonaire n'est donc pas du huitième. Le P. Schubiger a appuyé surtout sur ce fait, que le début de la notation du *Laus tibi Christe* placé au graduel des saints Innocents, dans le manuscrit n° 359, est semblable au début de la séquence *Laus tibi Christe* de saint Notker, telle qu'on la trouve entre autres dans un manuscrit du douzième siècle.

Le P. Dufour a répondu dans l'*Ami de la Religion* (12 mars 1857). Il a insisté sur ce second point avec peut-être plus d'érudition que d'à-propos. « Le *Laus tibi Christe*, écrit-il, n'est pas une indication de séquence, mais bien une formule qui, dans l'office des Saints-Innocents, a, de temps immémorial, remplacé l'*Alleluia.* » Pour le prouver, il cite un Missel de Passau de 1505, un de Trèves de 1540, un de Salzbourg, un de Frisingue dans lesquels *Laus tibi Christe* remplace l'*Alleluia*, et la séquence est renvoyée. Il a invoqué encore la pratique actuelle des Dominicains.

Le R. P. Schubiger, dans une nouvelle lettre du 9 mai 1857, publiée le 1er juin, fait observer très-pertinemment au P. Dufour qu'il suppose peut-être un peu trop facilement établie déjà l'authenticité du manuscrit. Les raisons qu'en a données le P. Lambillotte sont assez faibles et ce qu'on peut dire de plus juste, c'est que l'on a de preuves bien positives ni pour ni contre l'authenticité.

Puis, revenant sur le fait du *Laus tibi Christe*, il appelle l'attention de son contradicteur sur la *formule mélodique* de ce texte qui est parfaitement analogue à celle de la séquence de saint Notker. C'est là en effet que la discussion aurait dû porter surtout. Quant aux autorités alléguées par le R. P. jésuite, dom Schubiger répond très-bien que, lorsqu'il s'agit d'un livre du dixième siècle, si ce n'est du huitième, comme on l'a avancé, il est hors de-propos de citer des missels du seizième siècle et des usages d'un ordre religieux fondé au treizième.

Enfin, il indique lui-même des monuments du huitième, du neuvième et même du dixième siècle dans lesquels il n'est fait aucune mention du *Laus tibi Christe*.

Voilà où en est la question; nous croyons qu'il n'est pas possible de la résoudre encore pertinemment. Si l'on n'a rien de réellement positif pour soutenir que le manuscrit de Saint-Gall est celui qu'apporta Romanus, ou

peut dire qu'il n'y a rien de péremptoire non plus pour le nier. Seulement, il paraît difficile d'admettre que l'empereur Charlemagne, qui demandait à Rome le chant de saint Grégoire, se fût contenté d'un livre tel que celui-ci, puisqu'il ne contient qu'une seule partie des chants de la messe, les graduels et les *Alleluia*, sauf quelques pièces détachées.

Note D.

« La controverse d'Amalaire et d'Agobard nous amène à parler d'un développement que leur époque vit naître. Il s'agit des *Tropes*, qui furent comme une première ébauche des *Séquences* qui leur succédèrent. Les *Tropes* étaient une sorte de prologue qui préparait à l'introït; nous avons cité celui qu'on chantait le premier dimanche de l'Avent en l'honneur de saint Grégoire. Plus tard on intercala des *Tropes* dans les pièces de chant, dans le corps même des introïts, entre les mots *Kyrie* et *eleison*, à certains endroits du *Gloria in excelsis*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. On en plaça aussi à la suite du verset *Alleluia*, en prenant pour motif dans le chant la modulation appelée *Neuma* ou *Jubilus*, qui suit toujours ce verset. Cette dernière espèce de *Tropes* fut appelée *Séquences*, du nom qu'on donnait alors à cette suite de notes sur une même syllabe.

« Le cardinal Bona et la plupart des auteurs s'accordent assez généralement à attribuer l'invention première des *Séquences* au P. Notker Balbulus, moine de Saint-Gall ; mais une précieuse découverte, faite par l'abbé Lebœuf, sur un manuscrit de la Bibliothèque du roi, nous contraint de placer plus haut l'institution des *Tropes*, qui, à le bien prendre, ne forment pas un genre différent des *Séquences* mêmes..... Il y est dit qu'Adrien II, à l'exemple du premier pape de son nom, compléta en divers endroits l'*Antiphonaire romain*, qu'il plaça en tête de la messe du premier dimanche de l'Avent un prologue en vers hexamètres, destiné à être chanté; que ce prologue commence de la même manière que celui qu'Adrien Ier avait composé, mais qu'il renferme un plus grand nombre de vers. La chronique ajoute qu'Adrien II ordonna que, même dans les monastères, à la messse solennelle, aux principales fêtes, on chanterait non-seulement au *Gloria in excelsis*, mais encore à l'Introït, ces hymnes intercalées, que les Romains appellent *Festivæ laudes*, et les Français *Tropes*. Le même Pape voulut aussi qu'avant l'évangile on chantât ces

mélodies qu'on appelle *Séquences;* et comme, ajoute la chronique, « ces « chants festifs avaient été premièrement établis par le Seigneur Gré- « goire I[er] et, plus tard, par Adrien, aidé de l'abbé Alcuin, ami particulier « du grand empereur Charles, qui prenait un singulier plaisir à ces « chants, mais qu'ils tombaient déjà en désuétude par la négligence des « chantres, l'illustre Pontife dont nous parlons les rétablit à l'honneur « et gloire de N. S. J. C., en sorte que désormais on employa, pour les « chants de la messe solennelle, non plus seulement le livre *des An-* « *tiennes,* mais aussi le *livre des Tropes.* »

Il résulte de cet important fragment que les séquences existaient déjà au temps d'Adrien II, qui siégea en 867, et que ce pape en renouvela l'usage déjà assez ancien. » (*Institutions liturgiques*, t. I, p. 259 et suiv.)

Les *Tropes* se trouvent en abondance dans les manuscrits. Ils ont été conservés dans certaines églises jusqu'au commencement de ce siècle.

Nous donnerons comme exemple un *Kyrie* et un *Gloria.*

Kyrie, eleison. Omnipotens genitor lumenque et lucis origo. *Kyrie*, humano generi peccati pondere presso, *Christe, eleison.* Ad cœnum terræ missus genitoris ab arce, *Christe, eleison.* Indueras carnem, casta de virgine natus, *Christe, eleison.* Et mundi culpam mundasti sanguine fuso. *Kyrie, eleison.* Æqualis Patri seu Nato, Spiritus alme, *Kyrie, eleison.* Trinus personis Deus, in deitate sed unus *Kyrie eleison.*

(*Bibl. Casanatense*, ms. c. iv, 2.)

Gloria in excelsis Deo. Qui Deus et rector mundi manet atque creator. *Et in terra.* Quem laudant humana agmina, *pax hominibus bonæ voluntatis.* Qui socias homines jam cœli civibus omnes. *Laudamus te :* laudat in excelso quem semper cœlicus ordo. *Benedicimus te.* Quem benedicit superans chorus sanctorum. *Adoramus te.* Personis trinum pro, majestate sed unum. *Glorificamus te.* Te quem glorificat necnon simul orbis adorat. *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.* Indueras fragilis propter nos pondera carnis. *Domine Deus rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.* Tibi gloria, laus, honor et imperium. *Domine Fili unigenite, Jesu Christe.* Qui poteras lapsi peccatum tollere mundi. *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.* Rex pie quadrifide contendens robora cœli. *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.* Pignus apud patrem nostrum inviolabile præstans. *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus*; conditor universorum. *Tu solus Dominus.* Et salvator sæculorum. *Tu solus altissimus Jesu Christe,* tibi gloria per infinita sæcula. *Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen !* (*Biblioth. Angelica*, R. 4. 58.)

Note E.

« Paris, le 4 octobre 1856.

« Monsieur l'Abbé,

« J'ai eu le bonheur de célébrer aujourd'hui, au couvent des Révérends Pères Capucins de Paris, la fête de saint François d'Assise. Quel contentement n'ai-je pas éprouvé, au moment où j'entrais au chœur, d'entendre le chant de la Commission de Reims et de Cambrai exécuté par les religieux du séraphique patriarche! Comme vous le pensez bien, j'ai pris immédiatement place au lutrin, et j'ai mêlé ma voix à celle des Révérends Pères. L'exécution de la messe de saint François ne laissait rien à désirer. Le rhythme était parfaitement saisi du premier coup, nous chantions dans un diapason assez élevé. La mélodie était pure, religieuse, simple et grandiose à la fois. J'étais ravi! Tout ce que l'on a dit jusqu'ici de la difficulté que présentent vos livres, sous le rapport de l'exécution, s'évanouissait en fumée et devenait pour moi un mensonge flagrant. Les repos, les notes longues, les notes communes et les notes brèves, tous les signes de votre notation, en apparence si hérissée de difficulté, n'étaient plus que la traduction fidèle de l'instinct musical le plus vulgaire, et dans cette facilité je trouvais un art, une science, une suavité religieuse dont le plain-chant de nos livres usuels ne peut donner aucune idée. Et cependant nous n'étions là, au pupitre, que quatre chantres! Quel effet auraient donc produit ces mélodies de saint Grégoire si la voix de douze ou quinze exécutants les eût fait retentir dans le chœur sonore de l'église des Pères Capucins! . . . .

. . . .

« L'abbé C. Alix,

« *Chapelain honoraire de Sainte-Geneviève,*
Vicaire à Saint-Thomas-d'Aquin. »

Note F.

Parlant de la restauration du chant grégorien, M. l'abbé Cloët écrivait en 1852 :

« L'entreprise est immense; il faut, pour la conduire à bonne fin, des talents, des connaissances, du temps, des voyages, des dépenses, une santé et des forces inépuisables, un courage que rien ne rebute : il faut dans toute sa plénitude ce *labor improbus* dont parlent les anciens...

« Mais quel sera l'Œdipe qui interprétera ces énigmes, qui traduira ces documents neumés, jusque-là si obscurs? Quel sera l'Élisée qui rassemblera ces ossements que la main des siècles a jetés aux quatre vents et soufflera sur eux pour leur rendre enfin la vie? Il faut un homme : qui sera cet homme?

« J'aime à le croire, plusieurs ecclésiastiques, plusieurs érudits, pourraient être cet homme, arriver à comprendre les documents neumés, les traduire, les faire éditer en notation moderne, en extraire les mélodies composées ou régularisées par saint Grégoire, mettre ces mélodies, par l'imprimerie, entre les mains de quiconque voudra les connaître. Mais qu'un respectable religieux, dont nous avons déjà cité le nom, nous permette d'exprimer ici une pensée : Lui surtout, par ses études antérieures, par les découvertes précieuses qu'il a déjà faites, par l'intelligence qu'il a acquise de l'écriture neumatique, par les relations faciles que, par ses frères en religion, il peut établir avec les divers points de l'univers, par les ressources de tout genre que lui offre l'illustre Compagnie dont il est membre : oui, lui surtout est capable de rendre à l'art chrétien cet éminent service. » (*De la Restauration du chant liturgique*, par M. l'abbé Cloët, in-8°, 1852, page 94 et suiv.)

A d'autres endroits du même ouvrage, M. Cloët témoignait encore pour le P. Lambillotte une admiration même un peu exclusive; ainsi, page 74, il ne craignait point de l'appeler « un autre Champollion. » On comprend son désappointement lorsqu'il a vu le résultat pratique des théories du R. Père. Ce n'est donc point de parti pris assurément, mais pour céder à l'évidence, que M. l'abbé Cloët a dû blâmer aujourd'hui l'homme qu'il louait autrefois.

Note G.

Antonius Petrus de Grammont, Dei et Apostolicæ Sedis gratia, Archiepiscopus Bisuntinus, S. R. imperii princeps, universo suæ diœceseos clero.

Assidua sollicitudo pastoralis officii, qua continenter urgemur, ut ad augendum Ecclesiæ nobis a Deo commissæ in peragendo Divini cultus ministerio, et recta antiqui ritus observantia, decorem, omnem nostram diligentiam adhibeamus; nos impellit, ut, post Missalis, Breviarii, Manualis, imo et Antiphonarii anno proxime elapso perfectas editiones, nihil ex nostra parte desideretur ad divinorum celebrationem, tam privatim quam publice solemniter atque cum cantu persolvendam, nisi ut adhuc Gradualis impressionem procuremus; quod magnis curis et accurato studio R. Dom. Joannis Millet, ecclesiæ nostræ metropolitanæ canonici, in Gregoriano cantu (prout in hac diœcesi observari solet) peritissimi et exercitatissimi instructum, hodie non sine ingenti gaudio comperimus absolutum: ut enim Antiphonarium pro cantandis facile totius anni Vesperis rite concordaret Breviario necessum erat, ita Graduale pro cantandis ordine quibuslibet Missis, oportuit in totum respondere Missali : unde eum apud nos nullum huc usque fuerit prelo mandatum, et quotquot habentur exemplaria aut truncata, aut vetustate obliterata, aut a rudibus scholarum magistris exscripta, innumeris propemodum erroribus scatentia reperiantur : Nos publicæ utilitati consulentes facultatem concedimus Ludovico Rigoine in civitate jurato typographo, hoc recens Graduale, secundum exemplar ex autographis Ecclesiæ nostræ Metropolitanæ desumptum typis consignandi, juxta quod et divina decantari per totam nostram diœcesim, et ipsum edi volumus et districte præcipimus, suppressis et abolitis omnibus aliis quibuscumque manuscriptis; quo simul in omnibus Ecclesiis, una mente, uno more, et pari methodo divinæ laudes decantentur, et sacra peragantur, ad majorem populorum devotionem, Sacerdotum consolationem, et cantorum commodiorem usum, necnon ad Dei

cultum religiosiorem uniformiter exhibendum, ejusque gloriam, quam totis conatibus et viribus nostris unice procurare desideramus.

Datum in Palatio nostro, die 27 Februarii 1682.

ANT. PETRUS,
Archiepiscopus Bisuntinus.

Locus sigilli.

mandato Illustrissimi ac Reverendissimi Domini mei,

L. G. AMEY.

FIN DES PIÈCES JUSTIFICATIVES.

TABLE DES MATIÈRES

Quelques mots au lecteur. 1

PREMIÈRE PARTIE.

PRINCIPES D'UNE RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN.

Chapitre Ier. — Que le chant ecclésiastique doit être grégorien. . . . 5
Chap. II. — Comment on peut retrouver le chant de saint Grégoire. — Le chant grégorien est dans les manuscrits. — Ceux qu'on peut lire. 20
Chap. III. — Suite du précédent. — Le chant grégorien n'est pas dans les livres imprimés. — Nivers. — Jean Millet (de Besançon). — Le P. Bourgoing, de l'Oratoire. 35
Chap. IV. — Des principaux caractères du chant grégorien. 58

DEUXIÈME PARTIE.

EXAMEN DES ÉDITIONS DE CHANT RÉCEMMENT PUBLIÉES.

Chap. Ier. — Du chant restauré par la Commission de Reims et Cambrai. — Réponse à quelques objections. 95
Chap. II. — De l'édition du P. Lambillotte. 155
Chap. III. — De l'édition de Malines. 170
Chap. IV. — Des éditions de Dijon et de Digne.. 189
Chap. V. — De l'édition de Rennes. 211
Chap. VI. — De quelques projets de restauration du chant grégorien non réalisés. — M. Patu de Saint-Vincent. — De la reproduction des anciens chants diocésains, et en particulier du chant de Besançon. 222
§ 1er. Système de M. Patu de Saint-Vincent. 225
§ 2. De la reproduction des chants diocésains, et en particulier du chant de Besançon. 245

Chap. VII. — Aperçu sur la situation actuelle du chant ecclésiastique. A Rome. — En France. — Conclusion. 255

POST-SCRIPTUM.

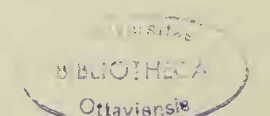
De la dernière brochure du P. Dufour. 273

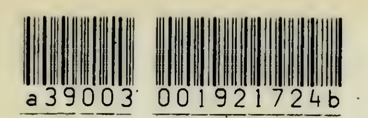
PIÈCES JUSTIFICATIVES.

Note A. — Brefs du pape Pie IX à monseigneur l'évêque d'Arras et à M. Jacques Lecoffre, libraire à Paris. 283
Note B. — Lettre de monseigneur l'évêque d'Arras à Sa Sainteté le pape Pie IX. — Bref de Sa Sainteté à monseigneur Parisis, évêque d'Arras. 285
Note C. — De l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall. 290
Note D. — Des *Tropes*. 292
Note E. — Fragment d'une lettre de M. l'abbé C. Alix. 294
Note F. — Ce que M. l'abbé Cloët attendait du P. Lambillotte en 1852. 295
Note G. — Lettre de monseigneur Ant. de Grammont, placée en tête de l'ancien graduel de Besançon. 296

FIN DE LA TABLE.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.




a39003 001921724b